

هذا العدد

تعاود مجلة الفنون الشعبية ، اعتباراً من هذا العدد ، إتصالها — عن طريق الترجمة — بالدراسات والأبحاث الفولكلورية الأوروبية — النظرية والتطبيقية — ذات الرصانة العلمية المتميزة . وهى بهذه المعاودة لا تهدف فقط إلى إتاحة هذه الدراسات للباحثين الذين لا يجيدون الإتصال بها في لغاتها الأصلية ، أو الذين لا يتيسر لهم أمر الحصول عليها ، بل وتهدف كذلك إلى إثراء الدرس الفولكلورى بوجه عام ، تأسيساً على أن التطور العلمى ، فى أى مجال من المجالات ، ما هو إلا نتيجة للجهود المتصلة للعديد من العلماء فى حقبة زمنية مختلفة .

تستهل المجلة عددها هذا بدراسة لعالم الفولكلور الأمريكى « الآن دندس » عنوانها : « الميتافولكلور والنقد الأدبى الشفاهى » . وفيها يعنى دندس بتوضيح ضرورة أن يحاول الفولكلوريون ، وبصورة نشطة ، استنباط معنى الفولكلور من الناس ، وكيفية هذا الاستنباط . فلقد كان الاهتمام بالنصوص الفولكلورية ، مع حد أدنى من المعلومات المتعلقة بمكان جمعها وتاريخ تسجيلها ، كافياً للإجابة على أنواع الأسئلة النظرية والمنهجية التى كان يطرحها علماء فولكلور القرن التاسع عشر بفرض إعادة بناء الماضى تاريخياً ؛ إذ كان ينظر إلى الفولكلور فى ذلك الحين على أنه شظايا الماضى التى تعكسه وتبقى حياً ، لكن مع زيادة العمل فى حقل الاثنوجرافيا أصبح واضحاً أن الفولكلور يعكس الحاضر أيضاً بقدر ما يعكس الماضى ، ومن ثم جاء الاهتمام بضرورة جمع السياق الذى تروى فيه النصوص الفولكلورية .

ولقد بلغت الدعوة إلى الاهتمام بجمع السياق الفولكلورى حداً بدا عنده الفولكلور باعتباره شظايا أيضاً ، لكن ليس شظايا الماضى ، بل شظايا الحاضر . وحجب هذا جزئياً الاهتمام بجمع الدلالة أو الدلالات الفولكلورية ، بعد أن تبين أنه لا يمكن دائماً تخمين معنى أو معانى الفولكلور من السياق .

هكذا يمهد « دندس » سبيل الدخول إلى موضوعه ، ويقترح بهذا الصدد استخدام مصطلح « النقد الأدبى الشفاهى » كاصطلاح مساعد لتحصيل هذا المعنى . فكما أن هناك فى النقد الأدبى تأويلات مختلفة للعمل الأدبى المكتوب ، هناك أيضاً لكل مادة فولكلورية نقد أدبى شفاهى متنوع ، وأحد مصادر هذا النقد هو الفولكلور نفسه ؛ إذ يوجد عدد محدود من التعبيرات الفولكلورية على الفولكلور يمكننا أن نستخرج النقد الأدبى الشفاهى من نصوصها ، وهذه التعبيرات الفولكلورية هى ما يسميها « دندس » بـ « الميتافولكلور » ، أى الفولكلور الشارح .

بالإضافة إلى هذا المصدر يحدد « دندس » مصدراً آخر للنقد الأدبي الشفاهى — أكثر صراحة ووضوحاً من المصدر السابق ، وهو التعليقات التفسيرية أو الجانبية المنتجة بواسطة الرواة أثناء قصصهم لحكايات أو غنائهم لأغان ؛ لكنه يرى أن هذين المصدرين ليسا كافيين تماماً لإنجاز نقد أدبى شفاهى مكتمل ومفيد ، ولذا يتعين على جامع الفولكلور اللجوء إلى إجراءات ووسائل أخرى ، صارمة ومنظمة (يذكرها دندس) ، لاستنباط النقد الشفاهى من الرواة ومن الجمهور . كما يرى ضرورة الاستمرار وتكرار المحاولات في هذا الصدد ، لأن تفسيرات النصوص ، على الأرجح ، هى التى تتبدل من جيل إلى جيل بأكثر مما تتبدل النصوص نفسها ، فالهدف المستقبلى من جمع الفولكلور يجب أن يركز على جمع السياق الذى تؤدى فيه المادة الفولكلورية ، بنفس درجة تركيزه على جمع المادة نفسها ، بالإضافة إلى النقد الشفاهى المصاحب لأداء المادة وسياقها .

تلى ذلك دراسة الدكتور / هانى إبراهيم جابر عن « المفاهيم الثقافية التاريخية ودورها في نشوء الرمز التشكيلى الشعبى » . وفيها ينطلق الدكتور هانى جابر من مقولة محققة مفادها أن الرمز بطبيعته يقبل التراكم والتكيف الثقافى في عملية تفاعله مع التطور الحضارى على مر العصور ، وبذلك ينمو الرمز محتشداً بالتراكمات الدالة ، التى تستقر في وجدان أعضاء الجماعة لفترات طويلة ، ويتم التعبير عنها بوعى ، أو بغير وعى ، في الأعمال الفنية الشعبية .

وباتجاه هذه المقولة ذاتها يقوم الدكتور / هانى جابر بتحليل بعض أعمال الفنانين التشكيليين ، مقارناً بين الرمزية فيها والرموز الشعبية ، ليوقفنا بذلك على النمو المصاحب للرمز خلال رحلته التاريخية .

يلى ذلك دراسة عالم الفولكلور الأمريكى « ويلاند د. هاند » ، وعنوانها : « المعتقدات والخرافات الشعبية .. ميدان هام في الدراسات الفولكلورية طال إهماله » . ويركز « هاند » في هذه الدراسة — بشكل تقييمى إلى حد كبير — على الدراسات والمجموعات التى أعدت في أوروبا وأمريكا ، وبخاصة الولايات المتحدة ، في هذا الميدان .

ولا يرمى « هاند » في المقام الأول — كما يقول — إلى أن تكون دراسته مسحاً للدراسات التى أجريت على المعتقدات والخرافات الشعبية ، بل إن الهدف منها هو تحديد مجالات الدراسة التى تنتظر الباحث أن يطرقها ، سواء في أوروبا أو الولايات المتحدة .

ولا يكتفى « هاند » بتحديد هذه المجالات فحسب ، بل ويخص المجالات المندرسه منها بذكر المصادر والوثائق التى تفيد في دراستها ، كما يحدد أنواع النقص المعيب التى تنطوى عليها هذه المصادر ، مثل خلوها — بوجه عام — من أية معلومات عن درجة الاعتقاد في خرافة ما ، وخلوها من أية إشارات واضحة تجعلنا نحس أن نفس هذه المعتقدات كانت أدوات تدعم المجتمع وتبرر وجوده ، كما أنها لا ترسم خلفية تدعم فكرة وجود رقابة اجتماعية على الأشخاص الذين يعتقدون هذه المعتقدات . وواضح أن هذا النقص الذى تنطوى عليه المصادر هو من الهموم الرئيسية التى يعنى بتحديدتها الباحثون في هذا الميدان في الوقت الحالى .

تلى ذلك دراسة محمد عمران عن « الإنشاد الدينى عند المنشد الشعبى — مصادر الرواية وفنون الأداء » . وهى دراسة تتحرى التعريف بالمنشد الدينى الشعبى من خلال مادته الفنية — الموسيقى والشعرية ، والخصائص المميزة لهذه المادة ، بعد أن أدت كثرة الموضوعات الموسيقية ذات الصلة بالناحية الدينية إلى إختلاف الآراء حول وضع هذا المنشد ، وحول تحديد الإطار الذى يضم موضوعاته .

ويتقدم الأستاذ / محمد عمران في دراسته بسبيل هذا الهدف على ثلاثة مستويات : طريقة الأداء ، الأدوات والآلات الموسيقية ، المؤدى ، كاشفاً من خلال هذه المستويات الثلاثة ، وما يتصل بها من تقنيات ومحفوظ شعري وموسيقى ونشأة وغير ذلك ، عن حجم وعوامل التغير والثبات في مجال الإنشاد الدينى بوجه عام ، وبتلك الدرجة التى تسمح لنا بالتعرف — عن قرب — على المنشد الدينى الشعبى « الصييت » خلال المراحل التى مر بها الإنشاد بين المنشد التقليدى القديم ، والمنشد الجديد / المعاصر .

وعن « التحاور الفني مع التراث »، تجيء دراسة الأستاذة الدكتورة / نبيلة إبراهيم موضحة لابعاد هذا التحاور في إحدى القصص القصيرة للكاتب سعيد الكفراوي، والتي تضمنتها مجموعته القصصية « ستر العورة »، وعنوانها « الجمل يا عبد المولى الجمل ».

والدكتورة نبيلة بهذا الصدد تمارس تحليلها للقصة على عدة مستويات : علاقة الحلم بالواقع — تداخل الأصوات في القص — لغة القص . مؤكدة في نهاية تحليلها على أن الكاتب سعيد الكفراوي قد نجح في قصته مرتين : مرة عندما جعلنا نعيش في قلب الموروث الشعبي بأبعاده الأسطورية والدينية ، وأخرى عندما حقق الهدف البعيد من التناص ، وهو تحريك النص الشعبي إلى أبعد من حدوده الشعبية بهدف تحميله دلالة جديدة ، وإن كانت هذه الدلالة تحمل ضمناً خلق موقف جدلي مع المعتقد الشعبي ينتهي إلى معارضته .

كما يقدم لنا الدكتور / طلعت عبد العزيز أبو العزم دراسة في الأدب الشعبي اليمني من خلال إحتفالية الختان في هذا القطر الشقيقي . وقد جمع الباحث مادة بحثه خلال مدة إعارته لجامعة صنعاء ، في الفترة من ١٩٨٨ — ١٩٩٢ م ، حيث أتت له فرصة الاحتكاك بالوجدان الشعبي اليمني لأربع سنوات متصلة ، فجاءت دراسته معبرة بصدق عن هذا الوجدان ، إذ هي لا تعنى فقط بالأدب الشعبي المرتبط بظاهرة الختان . موضوع دراسته ، بل تعنى أيضاً برصد عناصرها ووصفها وتحليلها ، ومن ثم إلقاء الضوء عليها بالقدر الذي يتيح إطلالة مثرية على العالم الروحي للإنسان اليمني .

وعن « التعبير الحركي الشعبي وعلاقته بالفنون الشعبية الأخرى » ، باعتبار أن التعبير بالحركة لغة تتشابه مع لغة الحديث في أن لها بناءها وإسهاماتها في أنساق الاتصال المختلفة ، تجيء دراسة الأستاذ الدكتور / فاروق أحمد مصطفى ، مشيرة إلى دور الأنثروبولوجيا في هذا المجال ، وإلى أهمية التعبير بالحركة كما كشفت عنها دراسة بول سبنسر « المجتمع والتعبير الحركي » ، وإلى تفسير بعض حركات الجسم ، ووظيفة التعبير الحركي وعلاقته بالتراث ، والعوامل المؤثرة على التعبير بالحركة . كما تتعرض الدراسة بالوصف والتحليل لبعض أشكال التعبير بالحركة « الرقص الشعبي » في مجتمع العريش .

وفي باب « نصوص شعبية » يقدم لنا عبد العزيز رفعت حكاية شعبية ، هي حكاية « الشاطر محمد » . وقد قام الباحث بتدوينها وضبطها وفقاً للمنطق الصوتي لهجة الراوي الذي سجلها منه . واستكمالاً للفائدة الحق بالحكاية ثبتنا بمعاني الكلمات التي رأى أنها قد تستغلق على القارئ غير المتصل بهذه اللهجة .

يل ذلك دراسة حمدي أبو كيلة « صفحات من كتاب الشرق القديم : جلجامش وحلم الخلود » . وهي دراسة تحليلية للسلسلة الملحمية السومرية — الأكادية حول جلجامش ، يهدف من ورائها صاحبها إلى الكشف عن أن مقولة التماثل أو التناظر بين حضارتى وادى النيل (مصر القديمة) ووادى الرافدين (العراق القديم) تحتاج إلى إعادة نظر : ذلك لأن أوجه التباين أو الاختلاف — كما يذهب صاحب الدراسة — بين الحضارتين ، رغم تزامنهما ، تفوق أوجه الشبه أو الاتفاق .

ويرى حمدي أبو كيلة أن ذلك التباين يتجلى في صور عديدة ، لكن ما يعنيه منها هو ذلك الاختلاف الجوهرى في نظرة الآداب والأساطير الفرعونية إلى مفهوم البطولة ، والصفات التي يغلب أن يتحل بها البطل قبل أن يتسنى مكانته المتميزة في سياق القص ، إذا ما قورنت هذه النظرة بما يقابلها في آداب وأساطير العراق القديم .

ولعل مما له دلالة في هذا الاتجاه الدراسة التي يقدمها عبد الوهاب حنفى عن إحتفالية عاشوراء في منطقة « موط » ، بالوحدات الداخلية ، وعنوانها : « بالقدس وليس بالأرز بلبن تكون عاشوراء » .

وهي دراسة تتحرى رصد الممارسة الشعبية لهذه الإحتفالية في المنطقة المذكورة ، كاشفة عن أوجه التماثل والاختلاف فيما بينها وبين الممارسات الشعبية لذات الإحتفالية في دلتا وصعيد مصر ، وبالشكل الذى يلقى الضوء على العوامل والأسباب وراء هذا التماثل أو الاختلاف .

وعن « المقرونة » ، كآلة من آلات النفخ الموسيقية الشعبية ، يحدثنا محمد فتحي السنوسي عن موقع هذه الآلة من آلات النفخ ، وعن سبب تسميتها بهذا الاسم ، وعن الأماكن التي تنتشر فيها ، ومسمياتها الشعبية في هذه الأماكن ، كما يقدم لنا وصفا دقيقا لأجزائها ، وطبقات الصوت التي تعزف عليها ، ذاهبا إلى أن هذه الآلة هي آلة بدوية مصرية عربية.

أما « جولة الفنون الشعبية » في هذا العدد فتحظى بتحقيق فولكلوري مصور عن « صناعة الأقفاص في الريد المصري » ، قام بإعداده الدكتور / علي محمد المكلوي ، وكذا بعرض مفصل لوقائع ندوة « الفرقة القومية للموسيقى الشعبية » ، قدمته لنا نادية السنوسي . وهي الندوة التي كان أحد فرسانها الفنان الراحل / سليمان جميل — رحمه الله — والتي أشرف على تنفيذها قطاع الفنون الشعبية ضمن سلسلة ندواته المتصلة عن المأثور الشعبي .

وفي « مكتبة الفنون الشعبية » يقدم لنا حسن سرور عرضا لكتاب « الشفاهية والكتابية » للعالم الأمريكي والترج . لونغ ، والصادر عن سلسلة « عالم المعرفة » التي يرعاها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت . والكتاب ترجما الدكتور / حسن البنا عز الدين ، ومراجعة الدكتور / محمد عصفور .

المحرر

الميتافولكلور والنقد الأدبي الشفاهي

تأليف : آلان دندس
ترجمة : على عفيفي

فهناك قوائم طويلة من الأمثال تنتشر في دوريات الفولكلور ولا يرفق بها شرح عن أى استخدام أو معنى . إن علماء الأنثروبولوجي يلحقون بالثنوجرافياتهم أجزاء رمزية مكونة من حكايات شعبية وأساطير ، ولكن مع تعليقات قليلة أو بلا تعليقات على الإطلاق عن علاقاتها مع جوانب أخرى من الثقافة . إن فلسفة «تجميع الأشياء» هي نفسها إحياء للأيام الغابرة للدراسات الفولكلورية ، والنصوص الفولكلورية بدون سياقاتها تعد نظائر لعدد كبير من الآلات الموسيقية الغربية التي تزين حوائط متاحف الأنثروبولوجي أو المتاحف الشعبية أو تزين حوائط البيوت . إن الآلة الموسيقية أصيلة مثل النص الفولكلوري ، ولكن مجال الآلة ، وضبطها ووظيفتها وتعقيدات الأداء نادراً ما تكون معروفة .

لقد كان مالينوفسكى «Malinowski» حاداً في دعوته للاهتمام بالسياق ، وقد أشار مراراً في مقاله المهم سنة ١٩٢٦ «الأسطورة في علم النفس البدائي» إلى خطأ الاكتفاء بتجميع النصوص ، وأسمائها القطع المشوهة من الحقيقة ، وهنا تظهر فكرة الفولكلور باعتباره شظايا ، ولكنها ليست شظايا الماضي ، بل شظايا الحاضر . في إحدى الصياغات لاحظ مالينوفسكى : «إن النص بالطبع مهم إلى أبعد حد ، ولكنه بدون السياق يبقى جثة هامدة» (مالينوفسكى

إن الافتراض النظري القائل بأن دور الفولكلور ينحصر في أنه يعكس الماضي وبيئته حياً ، افتراض مُعَوَّق عند دراسة الفولكلور في سياقه . فلو كان الفولكلور حقاً هو عكس للماضي البعيد ، فلن يكون هناك ما يقلق عند محاولة جمع سياق الفولكلور الحالي . إن جامعي الفولكلور الذين يركزون على الماضي يميلون إلى رؤية رواته باعتباره ناقلين ، غير مهمين نسبياً ، لشظايا أثرية ثمينة ، تلك التي ربما تصبح نافعة بشكل أساسي من أجل إعادة بناء الماضي تاريخياً . ولإنجاز الدراسات التاريخية المقارنة يحتاج المرء فقط إلى الحد الأدنى من المعلومات المتعلقة بالمكان وبتاريخ التجميع . والواضح أن تاريخ التجميع ومكان التسجيل كانا كافيين بالنسبة لأنواع الأسئلة النظرية والمنهجية التي كان يسألها علماء فولكلور القرن التاسع عشر ، مثل : « ماذا كان الشكل الأصلي للمادة الفولكلورية ، وماذا كانت العلاقات الوراثية بين الأشكال المختلفة أو أقسام هذه المادة ؟ » .

في القرن العشرين ، ومع زيادة العمل في حقل الإثنوجرافيا ، أصبح واضحاً على نحو لافت أن الفولكلور قد عكس الحاضر بقدر ما عكس الماضي ، وأن وجود سياق يتم استخدام الفولكلور فيه ، إنما هو أمر مؤكد . وبرغم ذلك ، فإن العرف السائد لجمع كل ما هو موجود ظل مستمراً :

١٩٥٤ : ٤ ، ١) . وقد استمر باسكوم (١٩٥٤) في الدعوة إلى الاهتمام بالسياق مؤخراً .

كان اهتمام جولدستين الجدير بالإطراء (١٩٦٤) بشيراً جيداً بمستقبل البحث في حقل الفولكلور ، وذلك في دليله القيم : دليل العاملين ميدانياً في مجال الفولكلور . لقد وضع ، على وجه الخصوص ، في قائمته «العمليات الفولكلورية» بوصفها جزءاً من أجزاء المادة الفولكلورية الأساسية التي يجب الحصول عليها من الميدان (ص : ٢٢) . وفي تطور آخر معاصر في دراسة السياق الفولكلوري ، ذكر أن طرق ووسائل استخدام الفولكلور لها قواها التي ينبغي الاهتمام بها ، مثلها مثل المواد الفولكلورية نفسها . إن تعريف قواعد استخدام مادة فولكلورية أو «إثنوجرافية قول الفولكلور» ، كما أطلق عليها ، يُوحى بأنه يمكن إضافة «قوانين» الشكل (أولريك) (Ollrik) و «قوانين» التغيير (أرني) (Aarne) إلى قوانين الاستخدام^(١) ، ذلك أن اكتشاف مثل هذه القوانين أو القواعد يفتح منطقة جديدة للبحث الفولكلوري .

إن الاهتمام الحالي بتجميع السياق ، من ناحية ثانية ، قد حجب جزئياً ضرورة الاهتمام أيضاً بتجميع دلالة / دلالات الفولكلور ، ومن هنا فإن علينا أن ننتبه إلى الفرق بين الاستخدام والدلالة . إن تجميع السياق ، وبصورة أفضل ، تجميع عدد من السياقات المختلفة للمادة الفولكلورية نفسها يساعد بالتأكيد على اكتشاف معنى أو معاني مادة فولكلورية . ولكن لا يمكن افتراض أن جمع سياق بعينه يعنى أننا قد حصلنا على المعنى بصورة آلية . افترض أن عالم فولكلور قد جمع المثل اليوروبي* التالي :

« المثل كالحصان : عندما تكون الحقيقة مفقودة ، نستخدم مثلاً لنجدها »^(٢) .

دعنا نفترض أنه قد جمع أيضاً السياق العادي لهذا المثل الذي يُوظف وظيفة استهلاكية قبل قول مثل آخر صُمم ليحسم نقاشاً معيناً . إن المثل الاستهلاكي يوحى للجمهور أن المُجَكَّم يخطط لاستخدام مَثَل ، ويذكرهم بقوة الأمثال العظيمة وهيبتها في مثل هذه المواقف .

ولكن من خلال هذا النص وهذا السياق ، هل يعرف جامع الفولكلور مسبقاً ماذا يعنى المثل ؟ وما المقصود بالضبط من تشبيه المثل بالحصان ؟ على الرغم من أن معنى / معاني

مثل ما تكون مضمنة بصورة غير قابلة للشك في قرار فردي ، سواء أكان الشاهد في هذا المثل المحدد ملائماً في السياق المقدم أم لا ، فربما يفقد جامع الفولكلور المعنى / المعاني برغم وجود نص وسياق لديه مسجلين بصورة مؤكدة . لا يمكن دائماً تخمين المعنى من السياق . لهذه الأسباب كان على علماء الفولكلور أن يحاولوا وبصورة نشطة استنباط معنى الفولكلور من الناس .

لقد اقترحت مصطلح «النقد الأدبي الشفاهي» كأصطلاح مساعد لتحصيل المعنى لفهم ، (Dundes 1964 b) (Arew and dundes 1964) . إن المصطلح مشتق بصورة واضحة من «النقد الأدبي» الذي يشير إلى حشد من مناهج التحليل والتأويل للأدب المكتوب . وسوف يكتشف حتى المبتدئ في النقد الأدبي أن هناك تأويلات مختلفة ومتنافسة للعمل الأدبي ذاته . هناك ظاهرة مماثلة تحدث في حالة الفولكلور يمكن أن نسميها ، على سبيل المناقشة «الأدب الشفاهي» (مع أن هذه التسمية تميل بصورة غير مريحة إلى استبعاد الفولكلور الإشاري) .

هناك لكل مادة من الأدب الشفاهي يوجد نقد أدبي شفاهي متنوع ، وهذه نقطة مهمة إلى حد ما بالنسبة لعلماء الفولكلور برغم حقيقة أنهم تعودوا على التفكير في روايات مختلفة لنص فولكلوري واحد ، وغالباً ما يُعتقد ، وبصورة خاطئة ، أن هناك معنى واحداً صحيحاً أو تفسيراً واحداً صحيحاً . ليس هناك تفسير صحيح واحد لمادة فولكلورية ، كما لا توجد رواية واحدة للعبة أو أغنية . هناك معان متعددة وتفسيرات ينبغي أن تجمع كلها . وربما يسأل واحد عشرة رواة مختلفين عما يعتقد كل منهم عن معنى نكتة قدمت لهم ، وربما يحصل على عشر إجابات مختلفة . إنه من الصعب أن نحدد مدى التأويل نظراً لقلة النقد الأدبي الشفاهي المجموع نسبياً .

إن التفسير المقدم من وجهة نظر جامع الفولكلور يتعذر اجتنابه ، وليس هناك خطأ في التحليل التأويلي الذي يختلف عن التأويل القومي ، ولكن لا يستطيع أحدهما الاستغناء عن الآخر . لسوء الحظ ، في أمثلة قليلة — يقترح الجامع المحلل أن تأويله هو التأويل القومي الحقيقي . يحاول ميلفيل جاكوبس Melville Jacobs ، على سبيل المثال ، أن «يرى الأدب كما ظهر للشينوكس — Chinooks» : (Jacobs 1959)

3) ولكن المرء يتساءل عما إذا كان الشينوكس سيتفقون مع تفسيرات جاكوبس. لقد أعاد جاكوبس بناء النقد الشفاهي، ولكن من الممكن ألا يكون هذا النقد الشفاهي الذي أعاد بناءه هو نفسه النقد الذي جمعه. إن طبيعة نقده قد اعتمدت على مناقشته لحس الدعاية عند كلاكاماس شينوك Clackmas Chinook عندما يتحدث عن منهجه: «لقد عدت ١٣٠ مثالا في مجموعة كلاكاماس حيث كنت قد حددت أن الجمهور قد استجاب لسرد فولكلوري بابتسامات أو بضحك (أو) ... أخذت كل موقف من الـ ١٣٠ موقفا فكاهايا وحاولت أن أحدد كل عامل نوعي فكاهاي أو كل مثير للضحك اعتقدت أنه موجود في الموقف». وهاتان الحالتان جعلتا التحليل متحيزاً بوضوح (jacobson 1959 a: 178-79). لم يكن جاكوبس حاضراً، أثناء حكاية كلاكاماس شينوك، جلسة الحكى. لقد جمع الحكايات من راو متأثر بالثقافة الغربية ومنفصل نسبياً عن وطنه — وجاكوبس بإمكانه أن يقدم ما هو أكثر قليلاً من التخمينات التعليمية. سيكون من الصعب، حتى في ثقافتنا الخاصة، أن نخمن ما إذا كانت حكاية «فكاهاية» قد سببت الضحك أو لم تسببه، وبصورة أكثر تحديداً، سيكون أصعب أن نعرف على وجه الدقة في أى موضع من النكتة قد أثير الضحك. ليس على المرء أن يسجل الضحك فقط (الأنماط المختلفة من الضحك: القهوة، الضحك الذي يهز البدن)، ولكن عليه أن يحاول اكتشاف: ماذا كان فكاهايا، ولماذا ضحك الجمهور أو لم يضحك.

ليس من السهل تجميع النقد الأدبي الشفاهي، فمن المحتمل أن يكون كثير منه قد تشكل بصورة غير واعية. علاوة على ذلك، فإن المعاني والتأويلات التقليدية للفولكلور قد انتقلت من شخص إلى شخص ومن جيل إلى جيل تماماً كالفولكلور نفسه. ولكن بعض أنماط النقد الأدبي الشفاهي تكون أيسر في جمعها أكثر من الأخرى، وربما كان من الأفضل أن نذكرها أولاً.

إن أحد مصادر النقد الأدبي الشفاهي هو الفولكلور نفسه، أكثر مما هو من الناس بشكل مباشر. يوجد عدد محدود من التعليقات الفولكلورية على الفولكلور، وكما يوجد مصطلح «اللغة الشارحة» الذي يشير إلى التعبيرات اللغوية عن اللغة، يمكن بالتالي أن نقدم مصطلح «الفولكلور الشارح» عن اللغة، metafolklore ليشير إلى التعبيرات الفولكلورية عن

الفولكلور. إن أمثلة الفولكلور الشارح أو «فولكلور عن الفولكلور» ستكون أمثالا عن الأمثال، أو نكتا عن النكت، أو أغاني فولكلورية عن الأغاني الفولكلورية وهلم جرا. إن الفولكلور الشارح ليس ضرورياً أن يكون من داخل النوع الفولكلوري نفسه — فهناك أمثال عن الأساطير، على سبيل المثال. إن مثل اليوروبا المستشهد به سابقاً سيكون مثلاً على الفولكلور الشارح. إنه تعليق فولكلوري على نوع فولكلوري، أى على المثل. «المثل كالحصان، عندما تكون الحقيقة مفقودة، فنحن نستخدم مثلاً لنجدها» يشير هذا بوضوح إلى موقف تجاه الوظيفة المفتاح للأمثال في ثقافة اليوروبا: الوظيفة التي تحدد الحقيقة في حالة مشكلة أو نزاع. ولأن الفولكلور الشارح يظل بالطبع، بعد هذا كله، فولكلوراً، فمن المهم أن نستخرج النقد الأدبي الشفاهي من نصوص الفولكلور الشارح نفسها. إن معنى مثل اليوروبا طبقاً لأحد الرواة أنه بامتطاء حصان، باعتباره أرفع مقاماً من الماعز والأغنام والكلاب والحيوانات الأخرى الموجودة بين اليوروبا، يستطيع المرء أن يرى أبعد مما يستطيع شخص آخر يقف على الأرض. فالمشكلة المحلية الحالية يمكن أن ترى في ضوء جديد وأفضل — باستخدام هذا المثل — إلى درجة أنه يمد أيضاً بمنهج سريع وفعال للارتقاء إلى حالة المشكلة الحالية، ولوضعها في رؤية ملائمة أكثر لإنتاج حل لائق ودقيق.

والنكتة التالية هي مثال على النكت الفولكلورية الشارحة: «كانت ليلة مظلمة عاصفة، وهذا الفتى ذاهب إلى بيت المزرعة الريفية الوحيد القديم. هو بائع متجول، ويقول للفلاح، «أنا بائع، وعربتي معطلة، وأحتاج إلى مكان أقضى فيه ليلتي». ويقول الفلاح «هذا حسن، ولكن هناك شيء واحد، فليس لدينا غرفة إضافية نوفرها لك، ولذلك عليك أن تنام مع ابني» ويقول البائع «يا إلهي، يبدو أنني في النكتة الخطأ».

هنا تعليق شعبي على مجموعة نكت الباعة المتجولين: إذ تتضمن النكتة إغراء بابنة الفلاح و / أو بزوجته في معظم نكت المجموعة. كما يحتمل أنك تعرف، يشرح الفلاح للبائع أنه يمكنه أن يمضي ليلته، ولكن المكان متاح الوحيد هو حجرة ابنته. هكذا تكون هذه النكتة نكتة عن مجموعة نكت، وتوجه الانتباه إلى أحد أهم ملامح المحتوى النقدي لمجموعة النكت. ومرة أخرى، يمكن للمرء أن يستخرج

النقد الأدبي الشفاهي من هذا القدر الضئيل من الفولكلور الشارح . بكلمات أخرى ، سيحاول الرجل الأمريكي الهرب عند ذكر الشذوذ الجنسي ، فقط ، لأن هذا النشاط «خطأ» : البائع في النكتة الخطأ (إن الهرب من النكتة يشبه الهرب من «الحائط الرابع» في اللغة المسرحية) . يشاهد الممثلون البرواز المسرحي عادة بوصفه الحائط الرابع للغرفة . أحيانا سيكسر أحد الممثلين الاتفاق وسوف يتحدث مباشرة مع الجمهور . في بعض المسرحيات ، تستدعى نكتة مثل البائع الجوال ، خصوصا لكسر الإطار المتفق عليه .

قد يعلق الفولكلور الشارح أحيانا على الملامح الشكلية أكثر مما يعلق على محتوى الفولكلور . تصور على سبيل المثال ، هذه النكتة الفولكلورية الشارحة المرتكزة على مجموعة نكات «تك تك» :

تك

مَنْ الطارق ؟

فرصة

يوجه الانتباه هنا إلى الصيغة المفتوحة المشتركة المزدوجة للنكتة في هذه المجموعة : تك — تك . إن استخدام «تك» مرة واحدة استخدام غير صحيح ، ولكنه مبرر بالإشارة إلى المثل : «الفرصة لا تطرق الباب إلا مرة واحدة» . مثل هذه المحاكاة الساخرة للأشكال الفولكلورية ومثل هذا اللعب بالألفاظ يمكن أن يكون مصادر نافعة في المواقف الشخصية لشعب تجاه فولكلوره . هناك مصدر آخر للنقد الأدبي الصريح بالاضافة إلى النصوص الفولكلورية الشارحة يتكون من التعليق التفسيري أو التعليق الجانبي المنتج بواسطة الرواة أثناء قصهم لحكايات أو غنائهم لأغان . هذه التعليقات الجانبية يحذفها أحيانا وبصورة غير حكيمة المحرر الدقيق بصورة زائدة عن الحد ، ولكنها يجب ألا تحذف . هناك مثالان من راو من البوتاتواتومي Potawatomi ، ربما يصوران طبيعة هذه التعليقات الجانبية . في بداية إحدى الحكايات قال الراوى الذى حكى لى «حسن كان هناك ذات مرة .. ، كان هناك صبي صغير ، دائما كان هناك صبي صغير ، أنت تعرف ، و...»^(٣) . إن عبارة «دائما كان هناك صبي صغير» هي تعزيز شعبي لإحدى السمات المهمة لحكايات فولكلورية بعينها ، أى أن الشخصية الرئيسية هي صبي صغير . ربما كان مثل هذا التعليق ذا قيمة خاصة لو لم يعرف جامع الفولكلور سلفاً أى نوع من أنواع الحكايات

كان في جعبة مَنْ روى له . يشير التعليق إلى وجود حكايات كثيرة فيها صبية صغار ، وهذا التعليق يخدم في تأصيل الحكاية الخاصة التي يحكيها ، إنه يبدو كما لو كان يقول إن الحكايات التقليدية يجب أن يكون فيها صبي صغير باعتباره بطل الحكاية . وفي هذه الحكاية كذلك سأحكي الآن عن وجود هذه الشخصية المقولبة المطلوبة .

هناك تعليق نقدي جانبي وذاتى آخر جاء في رواية مجموعة مقاتلي السلحفاة الكبيرة علق به الراوى الذى حكى لى . في الالتماس المزيف (Motifk 581.1, drowning punishment for turtle) ، يتدبر الريفيون طرقاً لقتل السلحفاة المقبوض عليها ، ويناقشون أولاً قذفها في غلاية بها ماء يغلي ، ولكن السلحفاة تهدد برش الماء وحرق أطفالهم . يقترح الريفيون بعد ذلك ربطها إلى شجرة وقذفها بالخردق — عند هذه النقطة يعلق الراوى :

«لست أدري إذا ما كان لديهم خردق في هذه الأيام أم لا» ، هذا قبل أن يختتم الراوى روايته بما أنتهى إليه الريفيون من القذف النهائى للسلحفاة في نهر مثلما حدث مع أرنب القار الصغير* . يشكك هذا التعليق في دقة الحكاية . وبالرجوع إلى زمن الحكاية الهندوأمرىكية — عندما كانت الحيوانات مثل الناس — فإن بروز مثل هذا العنصر البيئى الواضح — كالخردق — ينافى حساسية الراوى الذى روى لى ، وبرغم ذلك فإن الراوى لم ينكر أو يبذل الحكاية التقليدية كما عرفها ، فقط أقحم استنكاراً جزئياً ، معبراً بهذه الطريقة عن شكوكه الاعتراضية .

إن المشكلة مع الفولكلور الشارح وتعليقات الرواة الجانبية أنهما فقط وفي أحسن الأحوال يقدمان صورة غير مكتملة عن تقييم شعب فولكلوره . وبالنسبة لبعض أنواع الفولكلور لم يتم تسجيل فولكلور شارح ، في حين أنه بالنسبة لبعض الأنواع الأخرى نشرت تعليقات جانبية قليلة . إن مانحن بحاجة إليه هو الصرامة والاستنباط المنظم للنقد الأدبي الشفاهي . من الممكن أن تكون هناك حكاية أو أغنية قد عولجت من قبل جامع الفولكلور كما يعالج المحلل النفسى المعاصر حلماً . وكما يطلب المحلل النفسى من مريضه الحالم أن «يستسلم للتداعى الحر» وأن يعلق على عناصر الحلم المختلفة ، بالمثل على جامع الفولكلور أن يطلب من الراوى الذى يروى له أن «يستسلم للتداعى الحر» بالطريقة نفسها

محاوياً أن يشرح أو يعلق على كل عنصر في الحكاية . من الشائع أن عالم الفولكلور المتعطش للنص سيقول في الحال وبعد سرد حكاية أو أغنية «هذا حسن ، هل تعرف أكثر من هذا ...» وهولن يطلب من الراوى بصورة متأنية أن يتجنب التفسير الشعبى للحكاية المحكية في هذه اللحظة . ربما يعتبر جامع الفولكلور أن المادة الفولكلورية المجموعة هى اختبار لكشف الشخصية ، وربما كان علينا أن نقول «نصا لاختبار الشخصية» ، وفي هذه الحالة عليه أن يطلب من الراوى أن يبتكر قصة عن القصة .

ربما كان مرغوباً أكثر أن تسنط النقد الأدبى الشفاهى الخاص بكل من الراوى والجمهور . إن الدلالة بالنسبة لراوى الحكاية ليست بالضرورة هى الدلالة نفسها بالنسبة للجمهور أو بالنسبة للدلالات المختلفة لأفراد الجمهور المختلفين . ومن المثير للانتباه أن علماء الفولكلور يتحدثون عن دلالة الحكاية الشعبية ، وأن وجود دلالات متعددة يشير إلى وجود عوائق في الاتصال . ربما يعتقد شخص أنه إذا كان أ وب أعضاء في ثقافة واحدة ، وأن كلا منهما يعرف نصا فولكلوريا فإنه يعمل بوصفه وسيلة قوية للربط بين أ وب . فإذا فسر أ وب النص بصور مختلفة ، فإن توجه أ بالنص إلى ب يمكن أن ينتج عدم فهم أكثر مما ينتج فهما . وفيما يلي ما قد يؤدي إلى توضيح الدلالات المتعددة .

هناك مجاز شعبى (عبارة مأثورة) يقول :عندى فأس يحتاج أن يشحذ . بالنسبة لى يعنى هذا أننى متحامل عليك بعض الشيء . وإذا قلت : «انتبه إلى كذا وكذا فليديه فأس يريد شحذه» فكأننى أنبهك ضد ما قاله شخص عن نفسه لأن كلماته وأفعاله ستكون متأثرة بشيء ما ، أعتقد أنه هدف شخصى .

لقد أخبرنى آرثر ميلر باعتقاده أن هذه الاستعارة تنطوى على طلب معروف لأن شحذ الفأس يحتاج إلى رجلين ، أحدهما ليدير حجر الشحذ ، والآخر للامساك بالفأس . بناء على ذلك ، إذا أتى شخص إلى آخر وقال إن لديه فأس يريد شحذه ، فهو بذلك يسأل الشخص الآخر أن يكف عما كان يفعله وأن يساعده في شحذ الفأس . لقد أيد القاموس هذا التفسير بقوله : «أن يكون لديك هدف خاص تريد إنجازه أو أنك تريد أن تصبح مشهوراً»^(٤) .

ثمة معنى تقليدى آخر لهذه الاستعارة . ومعنى «الضغينة» ، وطبقاً للرواة «فإن عندى فأس يحتاج أن يشحذ» يشبه وجود «ضغينة bonetopick مع شخص ما . روى أحد الرواة إنه لو أهمل في عمل من أعمال الأسرة المنزلية الموكولة إليه ، مثلاً : التخلص من القمامة في نهاية اليوم ، فإن أمه ستقول له في صباح اليوم التالى «عندى فأس لأشحذه معك ، أنت لم تلق بالقمامة في الليلة السابقة» . لقد شرح الراوى هذه العبارة «لدى فأس لأشحذه معك» بمعنى «أن ثمة احتكاك سيحدث وأن شرراً سوف يتطاير كما يتطاير الشر عند شحذ الفأس» . (لقد اكتشفت أن زوجتى تستخدم هذا المعنى أيضاً . فأحياناً ما يصطدم كلب الجيران بحاوية قمامتنا ويقلبها ، وقد ألححت زوجتى إلى أنه من الملائم أن تتصل بجيراننا وتقول «عندى فأس لأشحذه معكم» ، ومعناه أنها كانت غاضبة من شيء ما) . من هنا ، يتضح أن هناك تفسيرين مختلفين للاستعارة الشعبية نفسها .

في بعض الأمثلة يمكن أن يكون المعنى ثابتاً ومحدداً على نحو تام ، إلا أن المفهوم العام يمكن أن يخالف هذا المعنى . وعلى سبيل المثال ، فإن المثل «الطحالب لاتجتمع على الصخرة المتدحرجة» يعنى أن الشخص الذى ينتقل من مكان إلى آخر دون أن يستقر في أى من هذه الأماكن لفترة طويلة ، لن ينتمى أبداً إلى مكان ، أو يبدو كأنه ينتمى إلى هذا المكان . إن اختلاف النقد الأدبى الشفاهى يتناول ما إذا كان هذا سلبياً أم إيجابياً . في التقاليد الأقدم ، كان هذا المعنى سلبياً ، وربما كان هذا المثل الشعبى يذكر لتحذير شخص من التطواف بعيداً جداً ، ولحثه على أن يستقر في مكان واحد . أما في الاستخدام الحديث ، وعلى الأقل في بعض الأماكن ، يُعتبر تكس الطحالب سمة سلبية وأن «الحجر المتدحرج» قد يرى على أنه الحياة غير المثقلة بالقيود . وفي الواقع يمكن التقاط هذه الاختلافات من الأمثلة السياقية المطبوعة للأمثال الموجودة في الروايات والصحف ، ولكن الأمر المهم ، أنه ينبغي على جامعى الفولكلور أن يحصلوا على تفسيرات شفاهية مباشرة للمثل الشعبى في وقت الجمع ذاته .

إن استنباط النقد الأدبى الشفاهى — كما يمكن أن نلاحظ — ليس أمراً سهلاً دائماً ؛ ذلك أن الشعب يعرف الفولكلور ويستخدمه دون أن يعبأ باستيضاح قيمه

ربما لا يوجد ما يشير إلى المرأة التي فقدت عضوها الجنسي والرجل الذي فقد عضوه ، ولكن إذا لم يوجد ما يشير إلى هذا ، فإن العلاقة المنطقية بين المرأة التي ليس لديها حذاء والرجل الذي ليس لديه قوس كمان (آلة موسيقية) تبقى غير منظورة حتى الآن . لكن المسألة هي أنه ليس على المرء أن يخمن مثل هذا التفسير ، بل على الشخص أن يذهب إلى المصادر الأولية ويسأل الناس . دع المعلومات المجموعة تثبت أو تنفي الفرضيات التي خمنها أصحاب المقاعد الوثيرة . ما الذي يشير إليه الحذاء بالنسبة للراوى ؟ هل يستطيع الراوى أن يرسم صورة للسيدة العجوز وحذاءها ؟ ربما كان من الممكن تقسيم وتقييم التغيرات الطفيفة في إختبار إدراك الأفكار أو الموضوعات في أغاني تهنين الأطفال (أو في نوع فولكلورى آخر) . ومن الممكن أن يكون معظم الرواة غير واثقين من أنفسهم بصورة متساوية فيما يخص توضيح النقد الأدبى الشفاهى إلا أن البعض سيكون واثقاً ، حتى الحامل الكسول للموروث (باعتباره نقيض الحامل النشط الذى يحكى الحكاية أو يغنى الأغنية) يمكن أن يكون قادراً على (تقديم) تفسير . سيكون علماء الفولكلور متلهفين لجمع تفسيرات متنوعة لمعانى الأغاني الشعبية ، مثلما سيتلهفون لجمع نصوص فولكلورية متنوعة^(١) .

في النقطة الأخيرة حول تجميع النقد الأدبى الشفاهى ، سوف أعنى بتفسير كلمة «فولكلور» نفسها وبخاصة من خلال الناس . إن معنى «فولكلور» في العبارة «هو فقط فولكلور» يشبه أحد معانى كلمة أسطورة ، أى كذب ، خطأ وهلم جرا . أشك في أن هذه الدلالة المزدرة هي التى تشجع بعض علماء الفولكلور على تجنب هذا المصطلح عن قصد ، مستخدمين بديلاً عنه «الفن الشفاهى أو القولى» ، «الأدب الشفاهى أو الأدب الشعبى» وكثير غيرها . وأكثر من هذا ، أن هذا التفسير «الشعبى» لكلمة «فولكلور» يجعل من الصعب بالنسبة لدراسة الفولكلور وبالنسبة لأصحاب هذه المهنة اكتساب منزلة أكاديمية . إذا كان الفولكلور خطأ وكانت درجة الدكتوراه في فلسفة الفولكلور هي عبث منقطع النظر ، ولكان رأى كل الدارسين يكرس للخطأ غير القابل للنقاش في السياق الأكاديمى للبحث عن الحقيقة . أن نستخدم مصطلح فولكلور بدون إدراك للتفسير الشعبى للمصطلح ، هو درب من دروب عدم الحكمة .

الجمالية . وربما أدى هذا إلى التوصل إلى منهج للاستنباط غير المباشر بالنسبة لبعض أنماط النقد الأدبى الشفاهى ، كالرمزية على سبيل المثال ؛ والمشكلة في الرمزية أن الشعب يمكن ألا يعى بصورة كاملة واحداً أو أكثر من المعانى الرمزية لعنصر فولكلورى . ويمكن أن يفهم هذا من وجهة النظر القائلة بأن الغالب هو أن الأنشطة المحرمة ومثل هذه الأفكار تجد متنفساً للتعبير عنها في شكل رمزى . فإذا أدرك الشعب بوعى الأهمية الرمزية للنكتة أو لعنصر في الأغنية الشعبية ، فربما لا يكون هذا العنصر قابلاً للاستمرار في العمل باعتباره متنفساً وقانوناً اجتماعياً مأموناً ومقبولاً . (قارن هذا مع ما يؤمن به الناس من أن تحليل عمل فنى يتعارض مع — أو يقلل من — استمتاع الشخص به) . ولحسن الحظ فإن كثيراً من النصوص الفولكلورية وردت بوضوح كاف بالنسبة لبعض أعضاء الثقافة محل الاهتمام ، ولكن المؤكد أن دراسة الرمزية ستحرز تقدماً إذا تم الحصول على التفسيرات الفولكلورية الرمزية من الشعب بدلاً من علماء الفولكلور الفرويديين . لا أحد يحب قبول بيان رسمى صادر عن العرش البابوى فحواه أن الحذاء يرمز إلى عضو الانثى الجنسى ، وحتى إذا رأينا «الدليل» الفولكلورى مقدماً في أغاني الأطفال بوصفها أحد الأنواع الفولكلورية ، سنظل في حالة شك :

«كانت هناك امرأة عجوز تسكن في حذاء كان لديها أطفال كثيرون ولم تكن تدري ماذا تفعل» .

لا يعيش الناس في الأحذية والعلاقة الوحيدة بين كون المرأة تسكن في حذاء وكون أن لديها أطفالاً كثيرين يتطلب شرحاً . يقترح المقطع التالى الطبيعة الجنسية للرمزية عن طريق المعنى الضمنى : أنه إذا كانت المرأة تعرف وسائل منع الحمل فإنه يمكنها أن تعيش في حذاء وألا يكون لديها أطفال :

«كانت هناك امرأة أخرى عجوز تعيش في حذاء ، لم يكن لديها أى أطفال ، وكانت تعرف ماذا تفعل» .^(٥)

وربما يأخذ شخص في اعتباره الرمز المتاح في النص التالى :

«كوكو كوكو كوكو ينهمك في نشاط عابث !

سيدتى فقدت حذاءها

سيدى فقد قوس الكمان

ولا يعرف ماذا يفعل» .

تهتم النقطة الأخيرة بضرورة الاستمرار وتكرار المحاولات لاستنباط النقد الأدبي الشفاهي : إذ من المألوف أن كل جيل يفسر فولكلوره مرة أخرى ، ولكن هل لدينا تسجيل لهذه التفسيرات وإعادة التفسيرات ؟. أحيانا ما يبدل النص لكي يلائم احتياجات جديدة ، ولكن الأرجح هو أن تفسير النص هو ما يتبدل بصورة أكبر . إن تجميع النقد الأدبي الشفاهي من الناس لن يكتمل بأكثر مما يكتمل تجميع الفولكلور من الشعب في المستقبل . وحتى لو بقيت النصوص والتفسيرات

كما هي بالضبط لفترة طويلة ، فإن هذا سيظل له قيمة معرفية عالية ، وربما يمثل مرجعا هاما للثبات الكلي لهذا الفولكلور . وهنا أيضا تكمن إمكانية لاستخدام مقدار لاحتصر له من النصوص بدون التفسير الذي يملأ رفوف المكتبات والأرشفات . هذه النصوص يمكن أن تعود إلى حقل الدراسة ، وأن يعاد البحث في شرحها وتفسيرها . إن هدفنا المستقبلي في جمع الفولكلور يجب أن يكون : نصوص أقل وسياقات أكثر ، مع نقد أدبي شفاهي مفصل مصاحب .

الهوامش

* يوروبي : نسبة إلى اليوربيين وهم شعب زنجي يقيم في ساحل افريقيا الغربية . [المترجم] .

١ - انظر : Dundes, Arewa (١٩٦٤) . قوانين شكل الفولكلور ، انظر : ورقة بحث Axel Olrik « القوانين الملحمية للسرد الشعبي » .
قوانين التغير الفولكلوري ، انظر : Aarne (١٩١٣)

٢ - والمثل بلغة اليوربا :

ba	gonu	Orò	bi	Orò	I'eşin	Owe
got	lost	word	if	word	is horse	proverb
اصبحت	مفقودة	كلمة	إذا	كلمة	حصان	المثل
a	nwá	fo	I'a	Owe		
finding it	use	is we	proverb			
لايجاده	نستخدم	نحن	المثل			

فيما يخص المثل وتفسيره ، فأننا مدين لـ E. Ojo Arewa .

٣ - نشر هذا المثل الأول ، انظر Dundes (1965 : 139) . المثل الثاني لم ينشر بعد .

٤ - Wedster's New World Dictionary of the American Language هذا هو المعنى الموجود في :
The Oxford Dictionary of Proverbs, . 17; Taylor and Whiting (1958)

٥ - قصيدة الأطفال عن المرأة العجوز التي عاشت في فردة الحذاء هي رقم ٥٤٦ من : Oxford Dictionary of Nursery Rhymes التوثيق ، إعداد Peter Opie, Iona اللذين اقترحا (ص ٤٣٥) أن « الحذاء كان لوقت طويل رمزا لعضو المرأة التناسلي حتى تتزوج » . ولا يذكر معدا القاموس البيت الختامي الذي يرجع إلى تسعينيات القرن التاسع عشر في تقاليد الأوزارك Ozark ، انظر : Dundes, Hickerson (١٩٦٢) . وبالنسبة لقصيدة « Cock a doodle-dou » ، رقم ١٠٨ بمختارات المعدين ، لا يجد المرء أدنى إشارة ولو غير مباشرة لأي تفسير رمزي . إنه من الضروري دراسة قصائد الأطفال دراسة أعمق . ويتساءل المرء لماذا حاول الفئران العميان الثلاثة (Opie , ٢٤٨) مطاردة امرأة الفلاح . فلو كانت فكرة أوديبية لكان قطع ذيل الفأر المتجرى رمزا مناسباً للاخصاء .

٦ - جدير بالذكر أن عددا من علماء الفولكلور لاحظوا ، مؤخرا ، أنه من الواجب وضع معنى الفولكلور عند الناس موضع البحث . لآراء مستفيضة ، انظر Legman (٦٤٤ ، ٨٥) ، Goldstien (١٩٦٤ : ٢٣ ، ١٠٦ ، ١٤٠) . و Linda Degh ، في بيانها للمهام المستقبلية لجامعي الفولكلور (مكتوب بالمجرية) ، تحت علماء الفولكلور على ترك الشروح لراوى الحكاية وجمهوره ، انظر Ethnographia ٧٤ (١٩٦٣) ، ١ - ١٢ .

المفاهيم الثقافية التاريخية ودورها في نشوء الرمز التشكيلي الشعبي

د . هانى إبراهيم جابر

إن الرمز يدأب دائماً في تشكيله على الابتداء من بداية نشوئه تاريخياً . وإن الرمز بطبيعته يقبل التراكم الثقافي وينمو على مر العصور . إلى جانب أن الرمز في طبيعته الجمالية يقبل التفاعل مع التطور الحضارى الثقافى . ولذلك فإن ابتداء رمز جديد لا يقضى على ما كان قبله ، ولا يصبح الرمز القديم مهجوراً ، وإنما يحتفظ بقيمته باعتباره حالة تشكيلية عبرت عن فكرة محورية تدور حول الدوافع الانفعالية والخيالية والثقافية الاجتماعية . والرمز في أسباب نشوئه يتجه نحو معالجة القيم الاجتماعية الموروثة . وهذا الاتجاه لا يشكل عائقاً جوهرياً في الاستفادة بالقيم الأخرى النامية مع تجدد الثقافة الاجتماعية وأثارها التاريخية . والتشكيل الفنى للرمز في حالته التركيبية يعلن عن أنه ليس في طبيعته ما يمنعه من التكيف بصورة تراكمية ، لأن مفهوم التراكم في الرمز التشكيلي الشعبى بالتحديد لا يعنى أنه يتم بدون نسق منظم أو متحد بين ما هو موروث وما هو متداخل ، ولكن المعنى فيه ما يتشكل وينمو في بنائه الموضوعى بإضافات متتالية تكسبه المرونة لكي يتعايش مع التغير الثقافى وتنوع مفاهيمه عبر كل مرحلة تاريخية . وفي الوقت ذاته ، فإن هذا التراكم لا يتم بصورة نمطية أو مفتعلة ، وإنما يتكثف بوحدات من الماضى ووحدات من الحاضر ، ثم يختزل كل من هذه الوحدات في بناء الرمز تشكيمياً بعد ذلك ، ليعبر بوحداته الجديدة عن القيم الجديدة في آن مشترك .

ويمكن القول إعتقاداً على ذلك أن التراكم لا يعنى حدوداً معينة من التفاعل بين مجمل الوحدات المشكلة للرمز فقط ، وإنما يعنى قدرة المجتمع على إختزال صيغة دلالية جديدة تكون محملة بالجذور الأولية للرمز ، كنوع فياض للإلهام ، وبوحدات تشكيلية تسهم في تنشئة معان وفق وظيفة دلالية جديدة . وهذه الوظيفة الدلالية ، تنبثق إلى حد بعيد من المنظور التاريخى لمعنى تشكيل رمز جديد ، ويتحدد هذا المنظور في « الفكرة » الشعبية من أساسها ومن المنظور الفلسفى لها المعبر عن مضمون هذه الفكرة . ولذلك يمكن القول إن الرمز بمكوناته الفكرية وعناصره التشكيلية يعتبر تركيباً معقداً للغاية . ومن منطلق هذا المعنى ، كان على مبتدعى الرمز الشعبى أن يعطوا لمجتمعهم رموزاً تعبر عن أفكارهم وخيالاتهم عنها ، وفي الوقت ذاته يستقبلون إنطباعاً حولها . وينمو من خلال هذه الحركة السيارة نوع من العواطف الإنسانية تجاه الرمز وأهميته في حياتهم . وينشأ بعده الدلالات الكاشفة لها والتي تستقر بحالتها مجمعة ومتراكمة في وجدان أعضاء المجتمع لفترات طويلة كفكر جمعى يمثل بالتحديد مفهوماً ثقافياً لعلة نفسية ولغاية فكرية ، ولقيمة إجتماعية من قيم المجتمع .

وللسبب نفسه ، يمكن القول إن موضوع التواصل التشكيلي في إنتاج الرمز الشعبي إنما يعود إلى تنوع الإحساس لدى المتعاملين معه . وهذا التنوع يعود إلى الخواص الإنسانية من حيث الشعور وأيضاً من إتجاه الأمنيات لدى كل فرد من أفراد المجتمع ، وهذا الأمر ينعكس على أهمية الرمز ودوره عند الجماعة ككل ، وعلى حاجة كل فرد له . وخلاصة ذلك أن وجود الرمز إنما يعود إلى العمد الثلاثة الرئيسية التالية : الوظيفة ، والبناء النفسى ، والفكرة الموضوعية . ومن هنا يمكن القول إن هذه العمد الثلاثة مجتمعة تكون أقدر من أى سبب آخر في سببية تشكيل الرمز وتحديد خصائصه ، إلى جانب ذلك فهي أبرز من غيرها من الوسائل التعبيرية الأخرى في المجتمع في تجانس الفكرة الشعبية والعناصر البنائية لها ، وأكثرها تحديداً للاحتشاد بالترجمات الفنية المتواصلة من المفاهيم التاريخية الثقافية المختلفة بين الماضى والحاضر . وعلى ذلك يمكن التأكيد على أن الدراسة للرمز التشكيلي الشعبي لن تجد بديلاً من تتبع مسار العمد الثلاثة تاريخياً ، لأنه في الحقيقة ليس هناك أبلغ من الرمز في حالته الوظيفية في المجتمع ، ولا أعمق من البناء التشكيلي في التعبير عن تلك الوظيفة وخصوصيتها ، ولا أقوى من الفكرة الموضوعية ونوعيتها كدافع لنشوء الرمز وتشكيله . إن الرمز من لحظة نشوئه وتقبله اجتماعياً إلى مساره بعد ذلك مع التغيرات الثقافية التاريخية ، يعيش في ضمير الأفراد حياً متجاوباً معهم ، وإن كان لا يتم ذلك في كيان الإنتاج السابق للاضافات التى يضيفها الفنان الشعبي على الرمز بصفة مستمرة .

إن المعاش لصورة من الخطوط التعبيرية الموجودة على سطح أية فخارية ضاربة في عمق التاريخ الفنى ، لو تأمل بعدها أيقونة من الأيقونات القبطية أو البيزنطية بما تضمه من رموز مختلفة ، ثم إتجه ببصره ناحية عمل لأعمال الفنان أنجيلكومن العصر القوطى وكشف عن مضمون العمل الفنى وعناصره ، ثم طاف مع أفكار الفنان مايكل أنجلو المعبرة عن سيرة الخلق والجنة والنار وما ترمز له وحداته التشكيلية والموجودة على سقف كنيسة سيستينا بالفاتيكان ، سيجد في هذه الأعمال تواصل فكرة الرمز التشكيلي من المنشأ إلى عصورهم الثقافية المختلفة في حالة من التنشئة النامية المستمرة . والسبب في ذلك يعود إلى الدافع الرئيسى الذى تبدو آثاره على الرمز ، وهو تنوع المعرفة والمهارة والخبرة لدى كل أفراد المجتمع ومن أخصهم المبدعين منهم . وإنعكاس ذلك في التعامل مع المفاهيم التاريخية والثقافية المتنوعة فيها ، وكذلك الأصول الحضارية من أنماط وطرز مختلفة . ثم آثار ذلك كله على بناء وحدة الرمز العضوية لتحقيق الحاجة منه . ولأن المبدعين في هذه الحالة يجدون أنفسهم ميالين إلى الحذف لبعض العناصر السابقة التى تزيد عن حاجة المعنى المستحدث والمقصود من الناحية العاطفية في عصرهم ، أو المخالف للاتجاه الجمالى العام تبعاً لتغير الأذواق وقتها ، حتى يبدو الرمز في حالته الراهنة محققاً الوظيفة في المعانى المضافة على الرمز السابق بأبعاده التشكيلية .

ومن ناحية أخرى ، أن تقسيم الرمز ذاته عند تحليله إلى محاور نوعية ، ووحدات تشكيلية تبين الفكر الموضوعى والتعبير النفسى عنه ، نرى أن هذا الاتجاه ضرورى لتوفير مادة علمية تغطى العمد الثلاثة السابقة ، وأيضاً للتمييز بين كل هذه المفردات في مراحلها التاريخية . ولأن هذه المحاور مجتمعة سوف توضح لنا سلسلة من الحقب ذات الصفات الثقافية والوحدات التشكيلية في أصولها الحضارية ومفهومها التاريخى . إن تحليل الرمز التشكيلي الشعبى من خلال هذه الكيفية سوف يمدنا بصلات مختزلة لأشكال فنية وتشكيلات مركبة . ومع هذا كله فإننا سوف نكشف عن الأشكال الثقافية والنماذج المرتبطة بها من الناحية السلوكية والمفاهيم المتغيرة . وهى في مجملها تمثل الفكرة الناهضة والدافعة في آن واحد ، والتى بلا شك لها تأثيرها المباشر على تركيب الرمز من الناحية الالهامية وأبعادها النفسية .

الاتجاه نحو الإبدال هو نوع من أنواع النشاط الفكرى والفنى بشكل مطلق ، ولكن في تنشئة رمز من الرموز هو الطبيعة الأساسية للرمز ذاته . حيث إن نشوء رمز يحتاج إلى درجة عالية من الاستعلاء على الواقع وإبداله بعالم مغاير مفعم بالمكبوتات النفسية والخوف والقلق والأمانى والوجدان والانفعال والإيمان ... إلخ . « إن مكتشفى الرموز هم الذين ارتفعوا عن مستوى ما يحيط بهم من ظروف واقعية ، واتجهوا بعد ذلك إلى تخيل ما لا يمكن أن يتعايشوا معه بالعقل المدرك » .. الارتفاع عن مستوى الذات فيما يمكن أن يقوم به المرء عادة ، ففى استغراق الإلهام يحظى المرء بأفكار تحويلية خطيرة في حياته أو في الواقع من حوله . وهذا معناه أن ثمة إنخراطاً في حالة نفسية جديدة ليست هى الحالة التى دأب على الإنخراط

فيها الاحساس بها بدخلته . والواقع أن بيننا وبين الحقائق الالهامية ما يشبه الحجاب لدرجة أننا نستطيع القول بأن هناك ما يشبه التباين فيما بين الاستدلال المنطقي القائم على إستقراء الوقائع وبين الالهام . فطالما أننا نقيد أنفسنا بالمنطق الذهني ووبربط المسببات بأسبابها ، فإننا نظل قاصرين عن بلوغ المرحلة الالهامية . معنى هذا أن الاستغراق الالهامي يتطلب الإنخلاع أو الانفكاك من قيود التفكير العلى أو السببي حتى يتسنى الوقوف أمام الحقيقة وجها لوجه . « ومن هنا فإن مثل هذا الإبدال في الميل لإنتاج رمز شعبي يرتبط ارتباطاً وثيقاً ودائماً^(١) بعملية الاستغراق الإلهامي عند بعض المتفهمين لأهمية وضرورة تشكيل الرمز الفني ، معبراً عن العديد من الحقائق الالهامية . وعلى سبيل المثال فكرة البطولة عند عنتره أو سيف بن ذي يزن أو غيرهما ، هي فكرة رمزية نبتت من خلال استلهاهم معنى البطولة والصفات التي تحلوها بها . إن المرتكز النفسي الذي يركز عليه صانع الرمز هو أن الإنسان في حاجة لصورة بطل يتعنى أن يسير في خطاه ، وأن يتمثل بشخصيته من خلال الوهم الرمزي الذي صاغه مبتدع الرمز التشكيلي . ولعل السر في هذا يكمن في صفة التشكيل التي يجب أن تكون عليها تلك الصور حتى تضيف الفرصة لخيال الشعبيين ، ولكي ينسجوا من تصوراتهم الذهنية نسيجاً يؤدي دوره في الحالة النفسية لديهم . وهذا ما يؤكد فكرة الإبدال والإحلال الدائم في مظاهر تلك الصور وتعددتها بشتى المواقف والمفردات التشكيلية المختلفة . وتأكيذاً على ذلك ، فإن الشعبي يحكى رواية من الروايات ثم يعقبها برواية أخرى نستشعر منها أن البطولة هنا تتحول إلى بطولة للراوى ذاته ، وحلمه بها أكثر من أصولها الدائمة وإن كانت واقعية أو نبت خيال فقط . « ومن هنا فإننا نعتقد أن الأساطير البشرية الكبرى والقصص والملاحم اليونانية وأبطال شكسبير ، وغير ذلك من الأساطير ، إنما تتضمن أشخاصاً أو قل أبطالاً حقيقيين ، لا من الناحية التاريخية البحتة بل من الناحية الإنسانية^(٢) . وعندما تكون الثقافة المكانية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً ومباشراً بنشوء الرمز التشكيلي المعبر عن فكرة البطل المحورية لأكثر من ثقافة مشتركة ، فإن تقسيم ظاهرة الرمز في هذه الحالة ، تبعاً لمنطقة النشوء الثقافية ، أمر يعد من الأهمية لكشف نمطية التصور البيئي وإنعكاسه على التشكيل الفني . فلقد يرغب محبو البطل في كل بيئة ثقافية في أن يستأثروا بصورة خاصة من صور التعبير نابعة من حدود الثقافة للبيئية ودلالاتها المكانية وحدودها المعرفية وعلاماتها التشكيلية . وبذلك تتعدد الصور وتتوحد الأساليب ويحتفظ البطل بصورته كما يتبناها كل مجتمع عن الآخر .

إن الإقتناع بأن هناك سلوكيات معينة لها طابع الخصوصية تجاه الرمز الذهني المشترك ، داخل كل منطقة ثقافية ، لا ينفي في الوقت ذاته أن هناك سلوكيات مشتركة بين أكثر من منطقة ثقافية تجاه رمز واحد ، وخصوصاً إذا كان هناك وقع معين حول تأثير معتقد إيماني محوري مشترك بينهم ، ولكن لا ننكر ونحن نذكر ذلك أن هناك فروقا سلوكية مصاحبة لمعايشة هذا الرمز المشترك يخضع للارتكاز النفسي ونوعيته في كل منطقة ، وبالضرورة ستكون منفصلة عن غيرها ومتباينة عنها . وهناك على المستوى الثانى من خصائص الإدراك بالرمز ، كيف أنه قد تنطوى مقارنة رمز تشكيلي بالأشكال النفسية والتورية التي بنى عليها فكرة الرمز في كل مرحلة تاريخية على نتائج تؤكد معها على أهمية موضوع التراكم للمعرفة وللخبرة وأثارهما على تنشئة مستمرة للرمز نفسه . لقد شغل الدارسون في الاستطيقا أنفسهم كثيراً بالجماليات دون التعرض لتحليل العنصر التشكيلي تحليلاً يكشف عن وحداته الفنية وارتباطها بالأشكال الفنية الحضارية ، على النوع التركيبي والوظيفي للتدخلات الثقافية والجمالية على حد سواء . لذلك فإن الحصول على صورة متكاملة لتتبع تنشئة الرمز التشكيلي يتطلب أن ننظر إلى الأبعاد الثقافية الحسية والمادية والفكرية والفنية باعتبارها تيارات ثقافية فنية كالأساطير والعقائد والطرز والأنماط الفنية والتقاليد الاجتماعية ، إلى جانب هذا ضرورة رصد التعبيرات الفارية والتي تأخذ في بعض الأحيان صور فردية ، وخصوصاً إذا كانت محملة بخصوصية إبداعية تمثل عصرها . إن الناظر إلى المجتمع المصرى القديم ورموزه التشكيلية المتعددة ، فيما قبل الأسرات إلى العصور المسيحية ، إلى أن ساد الإسلام جوانبه يجد أن الرموز التشكيلية قد تشكلت بصيغ متنوعة على الرغم من تنوع المفاهيم الثقافية لأشكال كل عقيدة ، وبإل لتنوع اللهجات التي صاحبت بالتالى تنوع العقيدة ، فإنها أى الرموز المصرية لم تفقد أبعادها الفنية والوظيفية منذ المنشأ إلى مراحل التنشئة الفنية في ظل المفاهيم التاريخية والحضارية ، فإن حيوية الرموز المصرية ظلت محتضنة فكرة الإيمان والتقرب إلى الله على الرغم من تنوع الأيديولوجيا في كل مرحلة .

على أن هناك وجهات نظر تدعو إلى تقسيم الرمز إلى مراحل تاريخية تقسيماً منتهياً عند نهاية كل مرحلة عقائدية ، وبالتالي فإن دراستها تكون من واقع أنماطها التشكيلية في حينها . ذلك أن عملاً تشكلياً أو أسلوباً معبراً عن الرمز في العقيدة بعينها ، قد يكون محملاً تحميلاً كاملاً بخصائص تلك العقيدة ، بصرف النظر عن الفكرة الدافعة الأولية . وهذه الفكرة تعود إلى فكرة الرمز للإيمان في حد ذاته . وعلى الرغم من وجهة هذا الاتجاه ، فإن الاتجاه الأمثل والواقعي يرمى إلى التعرض للرمز من حيث إنه صدى للفكرة الموروثة في المنطقة الثقافية . ويبقى التساؤل هنا عن المفاهيم التاريخية وأثرها على تنشئة الرمز التشكيلي في كل مرحلة منصبا على دور هذه المفاهيم ، وهل تغير أم تضيف إلى حد التراكم ثم الاختزال ؟ . « وأصبح التاريخ بذلك تساؤلاً عن الماضي الذي منه يتغذى الحاضر ، فهو محاوره بين الحاضر والماضي إشتملت أيضاً على تلمس المستقبل ، وهو مستودع كبير للمعاني يمكن أن تؤدي دورها ككشف وإحياء ووعد » .

إننا أكثر اقتناعاً بفكرة توارث الموروث الفكري المجرد ، وبالتالي على قناعة بتوارث الرمز في صورته الأولية ، والمثال التالي يوضح أن فكرة الجسم التشكيلي ، وهو جنس من أجناس الرموز الفنية المعبرة عن نواح طقوسية وإيمانية ، عرف في العصور البدائية واتخذ إلى جانب التجسيم عناصر ومفردات فنية مختلفة ، واستمر هذا الإنتاج في العصور الفرعونية مطبوعاً بأشكال عصره الثقافية ، ثم نهج المسيحية وعاداتها ومفاهيمها وأسلوبها في التعبير عن الإيمان بما جاء في كتبها . وفي العصر الإسلامي تم إختزال الرمز وتحور في ذات المنطقة الثقافية ليستخد كرمز ترويجي في صورة مجسمة مناسبة إحتفالية لها أهميتها عند المصريين ، وهي مناسبة الاحتفال بالمولد النبوي الشريف ، بعروسة مشكلة مشخصة . والقياس على ذلك هنا ، إن الرمز التشكيلي لا نستطيع البحث فيه من خلال وظيفته الدالة عليه في المنشأ فحسب ، ولا يمكن إعتباره مرحلة تاريخية فقط . لأن الفكرة المحورية وهي الباعثة على استخدام رمز مجسد مشخص للتعبير عن موضوع إيماني كانت وراء التشكيل الفني الدائم والمتراكم . كما كانت أيضاً بمثابة الدافع وراء هذا الاختيار الفني في كل العصور المتنوعة ومفاهيمها الثقافية المختلفة . وحين يتطبع هذا الرمز الموروث بروح جديدة ، تمثلت في نوعية جديدة من العقيدة ، كان أثرها واضحاً في كل مرحلة حتى ولو حدث تحول في الوظيفة كما ورد في العصر الإسلامي ، فكانت الفكرة الإيمانية والهدف الاحتفالي في طريق واحد نحو السببية في إنتاج عروسة حلالة كاملة التزين والإنبهار ، للمشاركة بها في احتفالية لها قدسيته ولها موقع الإلزام بها ، ما يجعلنا نستشعر بالطابع الروحي الموحى بالخلفية الدينية . وهنا لا شك تتجلى قدرة المبدع الشعبي في التوفيق بين الموروث الفكري والمفهوم التاريخي له ، وبين بقاء الرمز كتاريخ ، وفي حالة من الإندماج بين المادة والروح في إطار تجريدي « صور ومعان تتداعى في ذاكرة المتأمل لجانب من جوانب الإبداع الفني الشعبي ، تحمل بقايا الأساطير والتاريخ والمأثورات الشعبية نمطاً فريداً في تشكيل الصورة (النموذج) لبطله من بطلات المأثورات الشعبية يمتزج فيها جمال ايزيس مع ما تبقى لنا من دمي خشبية متحركة كانت تستخدم في أعياد ايزيس في مصر القديمة واحتفالاتها . كما يتماثل في تشكيه الفني مع ما عثر عليه من بقايا التماثيل الجصية في حفريات الفيوم التي ترجع إلى القرن الخامس أو السادس الميلادي ، بشكلها الفني الذي يتماثل — بل يتطابق — مع القالب الأصلي لعروسة المولد ، ثم ما أضفاه عليها الفنان الشعبي من تجميل وزينة وهالات وأزياء وخال الحسن ورسم الحواجب والعيون ، حيث تجتمع فيها من عناصر المأثورات الشعبية قصة وتاريخ ووظيفة في الحياة . إن استقراء التاريخ والواقع ، التراث والمأثورات، يكشف لنا عن أنماط عدة من مأثوراتنا وفنوننا لها إتصالها بأصول ثقافية تضرب في عمق التاريخ قروناً مديدة ، بل لسوف يكتشف الباحث في المأثورات الشعبية المصرية ، أن عناصر ثقافية ظلت تتناقل عبر الأجيال ، قد يتغير فيها الشكل ولكن يظل المضمون والوظيفة ثابتين ، وقد يظل الشكل محفوظاً ولكن تتبدل الوظيفة^(٢) .

ترك هذه الدلالة ، عن عروسة المولد في فرديتها حين تعمن النظر في أسباب نشوئها ، عمق العناصر الثقافية وخلاصة التجارب الاجتماعية ، والتي عبر عنها إكتشاف رمز يحمل طابع الاستمرارية عبر المفاهيم النامية الثقافية الحضارية . وتأكيداً على أهمية ذلك أن هناك تركيزاً على مشكلة فكرية بعينها من مشاكل أسباب تنشئة العروسة كرمز دوماً في العمل الشعبي ، عندما يتعدى حدود منطقة ثقافية ليشمل كل المناطق الثقافية الأخرى التي تدين بالفكرة الواحدة وتتفاعل مع أبعادها الإيمانية ، ولكن التعبير السلوكي نحوها يأتي بصور مختلفة . وهذا أيضاً يتمثل في قوة وأهمية دور الفن التشكيلي في التعبير عن ذلك في

خصوصية رائعة مرتبطة إلى حد كبير بالروافد التاريخية الثقافية الداخلة على الثقافة المكانية التقليدية إلى جانب عملية الإحتواء وغيرها .

نخطئ إن حسبنا أن الرمز في تاريخه الطبيعي الملازم لخيالات الناس مجرد سلوك تشكيلي وإنتاج مبدع في إطار من التجديد فحسب . ونخطئ إن لم نَرَ ظاهرة الرمز في ظل الأسباب التي دفعت به من واقع الظروف التي تطرأ عليه بصفة دائمة . كما أننا نخطئ إن رأينا تلك الظاهرة موصولة أوثق الصلة بالثقافة الأصلية التي يحدث من خلالها حالة من المزج الدائم مع المفاهيم الداخلة للثقافة التاريخية والحضارية . إن هذه الحالة التي تعد بمثابة الحركة التنشيطية للرمز تقف مع الدوافع الحقيقية المسببة لتنشئة الرموز التشكيلية الشعبية المتواصلة في حاضرها ، والقديمة بخصوصيتها ، خلف كل إبداع جديد . « وقد اختلف العلماء في أى الأمرين أسبق ظهوراً وأقدم عهداً ، الرسم والتصوير ، أم نحت الأشكال والتماثيل ملتصقة بالسطوح أو قائمة بنفسها . وقد يخلل للإنسان أن الأقدم والأسبق ظهوراً إنما هو نحت صور الحيوان وغيره من الأشياء مجسمة ، لأن في الرسم والتصوير شيئاً من الاختصار والاصطلاح ، إذ يكون التعبير عن الأشياء وتمثيلها ببعدين من أبعادها بدلاً من ثلاثة (الطول والعرض ، بدلاً من الطول والعرض والسك مثلاً) ، ولكننا نلاحظ من ناحية أخرى أن الرسم على السطح المستوى هو في الواقع أبسط العمليتين من الوجهة الفنية ، فضلاً عن أنه يتطلب آلات أبسط ووسائل أقل تعقيداً . » إن الوسائل الفنية للتصوير والرسم والنحت إنما هي اختراع من الإنسان ليتخذها مجالاً واعياً لتصوير الرمز ضد كل الخوارق والشياطين والعوامل الطبيعية التي تكن الحالة الإدراكية عند الأقوام الأولى بدرجة كافية لفهم مكوناتها والتعامل معها » (٤) .

إن هذا الاختراع في زمانه هو بداية نشوء فكرة الرمز التشكيلي ، ويسمونه علماء الاجتماع الرمز المعبر عن الثقافة الدالة على العقيدة في المكان ، وهي في الحقيقة تعنى في جوهرها الفكرة الذهنية والحسية من وراء هذا الاختراع . وتعود تلك الفكرة إلى أن الإنسان في كل بيئة ميال إلى الاختراع للرموز معبرة عن أبعاده الاجتماعية والسلوكية . فسبق وأن ابتدع فكرة المكان البيئي ، ثم اخترع فكرة المكان المقدس قبل أن يخترع المكان المبني كهياكل ومعابد للآلهة . وعندما نتطلع إلى هذا المثل المتمثل في نمط من أنماط الرموز في عصر سحيق بمفاهيمه الثقافية وقتها نرى ما يعرف بالتشكيل « الضلمن » ، وهو بناء حجرى اتخذ تمثيلاً للحياة وارتباطها بالمعتقدات الدينية . و « الضلمن » كلمة تتكون من شقين ، الشق الأول منها « ضل » ويعنى المائدة أو الطاولة . والشق الثانى « من » ويعنى حجر . إن هذا البناء ما هو إلا رمز بنائى مقدس ، في مكان مقدس أيضاً ، ليكون البناء والمكان بمثابة التعايش مع الفكرة والقرار ، يجتمع فيه الناس مع العرافين والكهنة للتشاور في أمور حياتهم . ويهمننا هنا أن نوضح شيئاً هاماً بالنسبة للفكرة باعتبارها فكرة تجريدية تؤمن بالغيب والطالع ، باعتبارهما من الشؤون الطقسية التي تتطلب مراسيم معينة من العادات والتقاليد ، وأن ما يقرر هذا الجمع قرار يلتزم به الجميع . وهناك نمط آخر من الأبنية التي تحمل طابعاً رمزياً يعرف بالكروملخ « وهى كلمة بلهجة أهل مولدوفيا بشمال رومانيا وعلى حدود روسيا البيضاء . إن الكروملخ تجسيد لسابق الفكرة ، ولكن جاء على شكل تكوين يشبه الدائرة المستديرة يتوسط الدائرة مجسم نحى يرمز إلى المعتقد الدينى في تلك المنطقة ويعرف بـ « المنهر » ، وهو عمود قدسى يذهب إليه المتعبدون ويقدمون له القرابين ، وكان في سابق عهده هذا يقام بأطراف المدينة في بقعة عالية تعرف بالمكان المقدس . وكلمة الكروملخ مكونة أيضاً من مقطعين ، المقطع الأول « كروم » ومعناه الدائرة ، والثانى « ليخ » ويعنى حجر غير مصقول . وعند النظر إلى التشكيلين سنجد أن الشعبى حرص على :

١ — ربط الفكرة الايمانية برموز تحتويها ماديا وحسيا ، ووظف المكان في مكانين ، الأول : المكان المقدس ، والآخر للمعيشة .

٢ — أن إختلاف أسلوب التشكيل لم يمنع الفكرة الأساسية في التعبير عن نفسها من خلالهما . وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الفكرة بالتحديد تون واحد ، ولكن التعبير عنها ليس له حدوداً معينة .

٣ — تقديس دور الرمز والحكام ووضعهم في مصاف الآلهة ، والنظر إليهم من منطلق أسطورى « ايمانى » . وهذا

الإيمان الإنفعالي عند أفراد المجتمع في ذاك الوقت هو المصدر للقوة والحركة ، إلى جانب التوجه نحو قوة مذهبية تحول الوهم إلى صورة مجردة لها .

إن استمرار هذا الموروث التاريخي ومفاهيمه البنائية والرمزية قد استمر عبر العصور التاريخية المختلفة ، وعرف بقسم الفروسية المرتبطة بالدائرة أو المائدة المستديرة ، وأخذ عنه أيضاً النمط البازيلكي في العمارة المسيحية . والفن في الحضارة الفرعونية القديمة لا شك أنه أعطى الكثير للفكر الشعبي ، وخصوصاً في النواحي العقائدية . وكان للتحويلات التاريخية المتلاحقة تأثيرها الواضح على الحركة التشكيلية ، وعلى تنشئة الرموز العديدة في هذا الإطار . والناظر إلى المجتمع المصرى بعد عصر الأسرات واثناء تولى الملك مينا الحكم . يرى أنه تكونت في عهده تغيرات اجتماعية واسعة في أبعادها ، وأنشأ فكرة المدينة قبل الفكر اليونانى . فقد أسس مدينة « منف » لتكون مقراً للحكم وعاصمة لمصر ، وهى المدينة التى عرفت بذات الأسوار البيضاء ، وأسس لها ديانة جديدة لعبادة الإله « بتاح » والمتتبع لمسار العقيدة في مصر يجد أن عبادة الإله بتاح تحولت إلى عبادة الإله آمون في الدولتين الوسطى والحديثة ، ثم تحولت إلى عبادة الإله « أتون » في عصر الملك « اخناتن » ، ثم تحولت مرة ثانية إلى عبادة الإله « بتاح » ، وبعد ذلك تحولت مدينة منف إلى مقر حكم عظيم مصر المقوقس زعيم قببطها . وفي العصر الإسلامى إتخذ المسلمون مدينة الفسطاط المقابلة لمدينة منف على الجانب الآخر من النهر مقراً لهم . كل هذه المتغيرات التاريخية هى في أصولها مفاهيم ثقافية متنوعة لا شك أنها أدت دورها في تكثيف مفهوم الرمز من خلال استمرار الفكرة ، وأن التراكم الثقافى كان لابد أن يتبعه تراكم تشكيلى أيضاً . وإذا تعرضنا إلى المفاهيم الأخرى كالحرب والتجارة فسنجدها أثرت بدورها على المجال . فكان للحروب التى عرفت مصر مبكراً أثرها في تنشئة العديد من الرموز المادية والحسية ، ومنها حروب سينا والجنوب . أما عن التبادل التجارى فقد أرسلت مصر الأساطين المصنوعة من الأخشاب المستوردة من سوريا ومن الصومال لجلب ما تحتاجه مصر من بعض الخامات الأولية ، وخصوصاً من سواحل فينيقيا . وكانت الحروب مع التبادل التجارى منذ الأسرة الخامسة سبباً مباشراً في نقل بعض الرموز الأفريقية من بلاد بونت كالزار والرقص البدائى ، كما هو موجود على نقوش المعابد .

ولأننا حقيقة توارث العادات الشعبية كموروث فكرى ، يتطلب الأمر أن نقرأ تلك الإشارات التى دونها الفنان في ذلك الوقت ، منها ما يمثل الاحتفالية بيوم العيد ، فقد قسم الفنان الأبعاد الاجتماعية وفقاً للأبعاد المكانية — المعبد ، الاحتفالية ، السوق . ومن خلال هذا التقسيم أضفى على العادات والتقاليد التى يمارسها المجتمع إبتهاجاً بهذا اليوم . نشاهد لوحة تصف جماعة من الرجال والنساء يصحبون أطفالهم إلى المعبد ، بعد أن أعدوا أنفسهم للتوجه إلى المعبد من خلال طقوس معينة تمارس في الدار قبل الطقوس الرسمية والتى يتولاها كهان في المعبد . وبعضهم وقف في إنتظار الكاهن المسئول عن عملية الختان لأطفالهم . ولوحة ثانية تمثل الناس وهم ينتظرون مرور الموكب الرسمى للمشاركة في هذه الاحتفالية يضم الملك والأمراء والكهنة وغيرهم من المسئولين . يصطف على الجانبين عسكر ومعهم آلاتهم الموسيقية والرماح تعلوها الأعلام ، والناس تقف معهم على الصفين ، وتضم اللوحة أجناساً من البشر مختلفى المواطن ، شأن المدن يفد إليها الناس من النوبة ومن ليبيا ومن سوريا ومن البربر ومن كريت ومن الصومال ومن الآشوريين والحيثيين ، وهناك العوام من أبناء الكنعانيين وأفدين من سينا .

وإذا كانت هذه هى عادة المدن فإنها أيضاً عادة من عادات الاحتفالية بالأعياد . وبعد مرور المركب ينصرف الأطفال فيلعبون لعبة الكعب والكرات ، و لعبة دورى يادواره (دوخينى بالمونة) ، و لعبة الإغماء وصلح ، و لعبة جمال الملح ، وطوبة على طوبة ، وشبر على شبر ، والترونجيلة وتقسيمات المربعات على الأرض ، والسيجا .. وغيرها كثير . وآخرون يذهبون إلى النيل للاستحمام والصيد ، وآخرون يصنعون مراكب من عيدان البردى . والأطفال يتزينون يوم العيد بالثياب البيضاء والنعال المصنوعة من اللوف أو جلد المعيز .

يسبق يوم العيد قيام النسوة بالتوجه إلى الجبانات وهن يحملن الأقفاص والقفف مملوءة بالفطائر والجميز والبلح والنبق وبعض النباتات الخضراء للترحم على الموتى ، وفي لوحة أخرى — تبرز الحزن القاتل تعبيراً عن موت أحد أفراد الأسرة —

نرى النسوة يرددن الأدعية ويبدو صراخهن كعويل مسموع من خلال النقوش النحتية . وبعضهن يضعن التراب على شعورهن ويلطمن الخدود ويضربن الصدر العارى بشدة وبحركة لها رتم خاص . وأخرى ترش الماء أمام الجناز . إنها صورة تعبيرية عن الفرح وعن الحزن وعن العادات المصاحبة لهما .

والتوجه بعد ذلك إلى السوق الذى يعتبر بدوره ملتقى لكل الأجناس الوافدة من بلاد قريبة وأخرى بعيدة ، والكل يعرض بضاعته من الخضار إلى الثياب والصناعات البيئية والأحجار الكريمة والمتواضعة . ونجد الرجال يحملون بضاعتهم على الحمير ، والنساء يضعن إنتاجهن على رؤوسهن أو فى أقفاص وسلال . وهناك من يبيع الماشية . وهذا دكان لبيع الطيور واللحوم ، وآخر يبيع البخور والذئور والقرايين . وفى مكان آخر نجد الحلاق ومعه بائع النعال ، وفى ركن من أركان السوق نجد بائع الفخار الذى يبيع القلل وأوانى الطعام بالألوان الطبيعية البيضاء المطلية بالجير أو الحمراء والسوداء .. إن البيع يتم بنظام المقايضة .

إن هذا الشكل لاحتفالية كانت منذ ما يزيد عن ٥ آلاف سنة مضت ، مازالت « الفكرة » حولها تطبق بأصولها الرمزية حتى الآن . ولعلنا مع هذه الحركة النامية فى استمرار الرمز ، نؤكد على أن فكرة التلاقح بين الثقافة الموروثة وبين المفاهيم التاريخية والحضارية ، أمر لا يعنى بشكل مطلق أن هناك مجتمعا تقليديا ، حضريا أو بدائيا ، أخذ من تلك المفاهيم كل صفاتها أو تنازل عن كل خصائصها . ولكن ، لا مفر من تنشئة رموز جديدة تكيف دلالتها نتيجة التلاقح مع الأشكال الجديدة للأصول التاريخية والحضارية ، « أما فيما يتعلق بالدور المتأصل ، فإن علينا أن نفترض أن هناك دافعا وراثيا باطنى النمو فى النوع البشرى يدفع نحو التطور ، أى النمو العقلى والاجتماعى مع التعقيد ، ولكن علينا أن نفترض أن ذلك الدافع غالبا ما يكون ضعيفا سهل الإنحراف أو الجمود بفعل ضغوط خارجية . « إن هذه الضغوط الخارجية المتمثلة فى آثار التداخل الثقافى تتضمن العوامل الاجتماعية والاقتصادية والعسكرية والتجارية وغيرها^(٥) ، وتكمن فيها حلقات تكاد تكون متكاملة من التقاليد والعقائد التى تنعكس آثارها جميعا ، أو بعضها ، على الثقافة الأصلية للبيئة ، وبالتالي سوف تؤثر بطريقة مباشرة على تنشئة الرمز وأشكاله ، كما أثر الرمز المصرى العائدى فى العصر الفرعونى على الرموز العائدية فى جزر كريت ، ثم على الفكرة الأولى للاغريق . لقد كانت ومازالت العقيدة الدينية تمثل أهم المعطيات الفكرية الحافزة لتنشئة الرمز ، وكانت الممارسات الايمانية المرتبطة بها تأثيرها فى تعدد أشكال الرمز المحقق لها تفاعلها مع القائمين بتلك الممارسات . وهذا ما يوضحه المثال التالى عن دور التلاقح الثقافى ، فى حلم فيليب المقدونى عندما رأى حية راقدة بجوار إمرأته أوليمبياس وهى مستغرقة فى نومها ، بيد أن الحية لم تكن فى الحقيقة سوى الإله آمون . « ولا صلة لوجود الرمز التشكيلى والمعرفة بمضمونه مادام الرمز لا ينطوى على دلالة إدراكية به ؛ ولذلك فإن الرمز لا يكون جزءا من العقيدة ذاتها إلا بفضل ما يضيفه الإنسان من خياله وتصوره عن طرق ممارسته وولعه الايمانى على الرمز المشكل من معان مختلفة .

وعلى ذلك يمكن القول : إن التشكيل المعبر به عن عقيدة ما ، ككتاب العقيدة بالنسبة للأقوام التقليدية ، وكذا عند الرجل الشعبى ، يتألف من مجموعة من التصورات الايمانية فى حالة من الايحائية حول مضمونها . إن التأويل العقلى للرمز هو فى الواقع تأويل حسى للتعبير عن كل ما فى العقيدة وعن كل الرؤى الايمانية لها ، أكثر ما يكون تعبيرا مزاجيا لفنية مبدع كان . ومن ثم يأتى دور التوحد بين الرمز وظاهرته وقناعة أفراد المجتمع بعد ذلك . والتوحد بين الرمز المشكل والعادات المرتبطة به ومدى إنتشاره من عدمه . « وفيما يتعلق بالدور البيئى علينا أن نفترض أن البيئات الفيزيائية والاجتماعية تتفاعل فى عملية الانتخاب الثقافى الذى يماثل إلى حد ما الانتخاب الطبيعى فى العالم العضوى . وسيدل هذا ضمنا على أن المنتجات الثقافية ، بما فى ذلك الأعمال والأساليب الفنية ، تنزع إلى التغير فى كل جيل ، وأن البيئات هى التى تحدد الذى سيعيش منها ، والذى يبيد وينقرض ، كما تحدد أيضا كيف ستكيف الطرز الباقية على قيد الحياة نفسها للظروف الاجتماعية^(٦) .

منذ أن نشر المؤلف الالمانى كارل اينشتين ، كتابه عن الفن الزنجرى موضحا فيه أهم الخصائص الجمالية لهذا الفن ، تتابع بعده كتاب الأنثربولوجيا مجردين الأعمال الفنية من جمالياتها ، ومنصرفين تجاه نسج العادات والمعتقدات على حساب القيم الابداعية ذاتها . ولكن ما يعنى هذه الدراسة من كارل اينشتين ومن الأنثربولوجيين لجوء الفنان الافريقى الشعبى

بالتحديد نحو التعبير بالنقش على المجسمات النحتية من الأخشاب والعاج ، تقليداً لما هو حادث فعلاً في الطبيعة ، حيث يكثر إعتقاد الإنسان الإفريقي نساء ورجالا على إستخدام تشكيلات خطية محورة وتجريدية لرموز يكتشفها ثم يقوم بنقشها أو وشمها على جسده أيضاً . إن الإنصراف نحو تأكيد هذا الفعل الانساني على مشخصاته الفنية يعود إلى دورها في السحر وفي التمسح بالمنظور الدينى . لم تعد تلك الشخصيات النحتية بعيدة عن كونها القرين في صورة تشكيلية كاريكاتيرية ، ولكنها في غاية الواقعية من حيث الوظيفة التقليدية لها . وإن كان ثمة إبتعاد عن النسب أو تشويه في المفردات ومبالغة في بعض التفاصيل فهذا أيضاً نوع من درء الحسد . إنها تركيبة في غاية التعقيد ، ومكونة من عوامل متعددة ، لذلك تعتبر كل وحدة إنتاجية تمثل عالم تشكيلي خاص . وبعد ذلك ، إن دراسة هذا الأسلوب في التعبير الفنى يمكن معه فهم الإطار الاجتماعى للعادات التى تحيط بالمفردات المرسمة والمنقوشة ، ولكن نستطيع ذلك ونحن نجلو بوضوح عن القيمة الجمالية للرمز ، واستخلاص التصور الذهني للإبداع التقنى لهذه المجسمات الفنية .

عرائس الفنان نبيل درويش :

يعيش الفنان نبيل درويش مع أسطورة العروسة معايشة وجدانية ومعايشة تراثية ، بالإضافة إلى معرفته العظيمة بفنون الفخار والخزفيات . تربى الفنان في ورش الفواخير بمنطقة الفسطاط بمصر القديمة ، قلعة الفخار الإسلامى ومدرسة الخبرة وتخريج الحرفيين . وتعلم أيضاً على أيدي أستاذ التجريب والإضافة الفنان المعلم سعيد الصدر . وأكد درويش علمه في كلية الفنون التطبيقية ، وأصبح الآن أحد رموز هذا الفن في العالم . لقد إتخذ العروسة مجالاً للفن وللبحث ، ليطبق عليها كل ما حمله من خبرات تراثية ومعرفية في مجال توظيف الخامة البيئية والمحلية من طين ومن مواد الطلاء . فنجد عرائسه تحتفظ بالفورم الشعبى من حيث كيانها المتمثل في ملامح العمارة التقليدية الريفية ، ويوظف عنصراً حضارياً ظهر في أزهى عصور الفخار في مصر وهو فن شبابيك القلل توظيفاً جديداً من حيث الاستخدام يحتفظ فيها بجماليات هذا الفن وبرمزيتها من حيث عضويتها في التشكيل الفنى . وهذا الاستخدام يعود إلى إحتكاكه بالأساليب المعاصرة في فن الخزف الصافى من ناحية استخدامه كعنصر جمالى لذاته .

وكان النقش على السطح كروزته (محور زهرى) تتوسط الأشكال ، أركان من أركان جوانب العروسة ليلعب بهذه الروزته لعباً موحياً بفن الدانتيل وأشغال الإبرة ، وذلك تعبيراً عن مهارته العالية في البناء النحتى . تتشكل عرائسه من تكتلات رئيسية لريفيات في حياتهن اليومية ، وهن يحملن القلل والبلايص ، ويأتى مع التشكيل ليدلل على أهمية الخامة البيئية في التعبير عن رؤية شعبية . يستعين الفنان نبيل درويش — في كثير من الأحوال — بعناصر جمالية ، كانت في الماضى ضمن التراث التشكيلي ، كالكتابة الخاصة بالأدعية أو الدعوة إلى التفاؤل ، إلى النقوش الزخرفية المجردة البارزة والغائرة على البناء الكتلى النحتى لأعماله . ويشكل الجسم البشرى دوراً موحياً في بناء الأوانى الخزفية من التشكيل العضوى والحسى . وهذا الأسلوب من أخص رموز فن الخزف الشعبى (أنظر إلى بناء القلة القناوى بالتحديد) . وتلعب الطيور والحيوانات في تداخلاتها مع الأشكال النباتية معنى إسلامياً في الفن التاريخى وخصوصاً الساسانى والتركى ، وأحياناً السورى ، في تضفية واحدة تعبر عن أصالة الإنتاج المعاصر في تأصيل التشكيل في شعبيته .

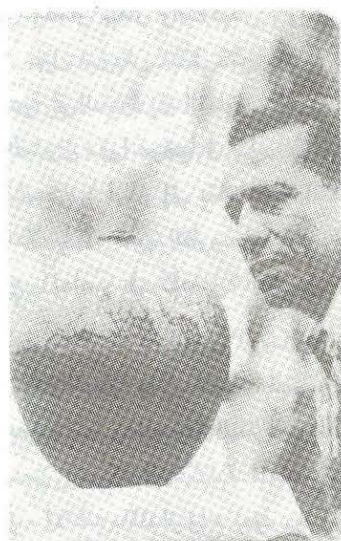
وأطباق الفنان درويش تكون في إنتاجها مكملة لرؤية الفنان الإبداعية ، وفيها أوحى لنا الفنان بقراءته المتعمقة للرموز التشكيلية عبر مفاهيمها التاريخية الفرعونية والقبليّة والإسلامية ، لينسج منها نسيجاً معاصراً يعبر به عن الثقافة المصرية في مدلولها القومى .. هذه الثقافة الغنية بمفرداتها وعناصرها النظرية والمادية . إن رسومات هذه الأطباق ، شكل (١) لا توجد لحظة إغتراب ولا لحظة ضياع ضمن الحركة التشكيلية المعاصرة ، على الرغم مما فيها من آثار الماضى ومن جو أسطورى ومن مفردات لا تعيش بيننا الآن ، إلا أنه باقتدار واع يعود بها إلى المعاصرة بما يحمله من الصدق في التعبير ، وما

يضيفه من جمال في روح العمل الفني . إن العناصر الفنية في أعماله تتعمق في البعد الإنساني إلى أبعد حد .. إلى الحد القريب من الفطرية المدركة . ولأن أعماله جاءت مختزلة إلى أبسط صور التجريد فإنها تعيش في وجدان الإنسان مهما كانت جنسيتها وميوله الفنية .

ومن أعمال الفنان نبيل درويش ، والتي يعتمد فيها على ثلاثية التراكم الثقافي (التاريخية ، والحضارية ، والشعبية) ، ما نراه على مجموعة الأنية أشكال (٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥) . وفيها يتوحد البناء الجسدي الإنساني مع البناء التشكيلي في صيغ معمارية عالية ، وتجريد له بعده الرياضي المحسوب هندسياً ، وفي اختزال تقني للخامات والطلاءات اللونية . إن الإحساس بالركة والميل الراقص في الأعمال إتجاه شعبي . لقد حاول الفنان الحر في على مر العصور أن يجعل هذه الطينة تتشكل بالأسلوب الذي يجعل المشاهد لها يتابع خطوطها الحانية وهو قريب للغاية منها من حيث المعيشة لها ، إنها لغة الفخار وإيقاع الخامة وجمال التشكيل في فن الفنان نبيل درويش .

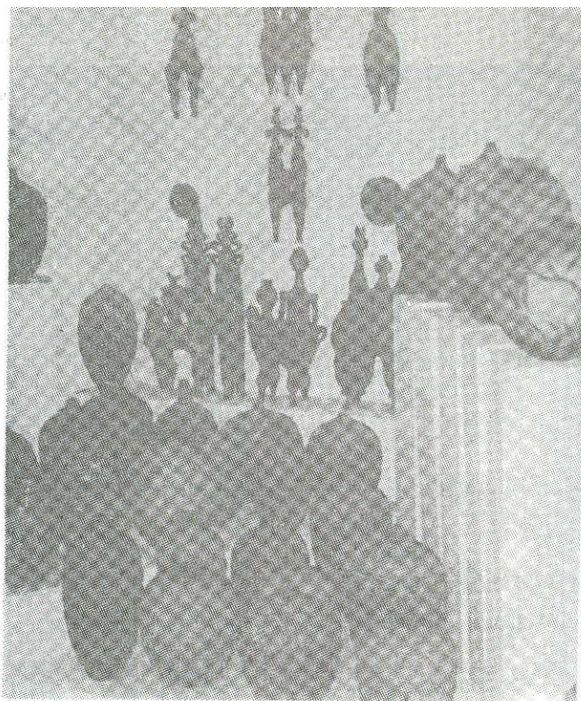


شكل (١)

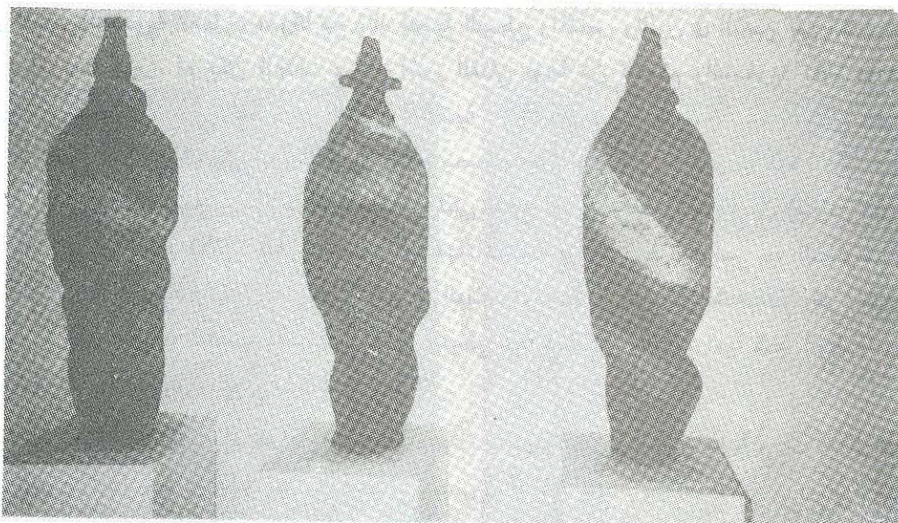


شكل (٢)

شکل (۳)



شکل (۴)



شکل (۵)



في دراسة نشرها « هنري لاهمان » في عدد من أعداد اليونسكو عام ٦٦ تحت عنوان « ألف صورة وصورة للكوميديا الإنسانية » ، يقول هنري : « طوال ما يقرب من ألفى عام صاغ صناع السيراميك في أمريكا الوسطى القديمة بمهارة فائقة ، وفي خيال بارع ، عددا لا يحصى من التماثيل التي تعبر عن كثير من صور الحياة اليومية » . وفي عام ١٩٩٤ صاغ الفنان جمال عبد الناصر مجموعة من التماثيل الملونة متخذاً الإنسان رمزاً لمشكلة أبدية وهي علاقة الإنسان بالحياة ، إنها علاقة فلسفية جدلية .

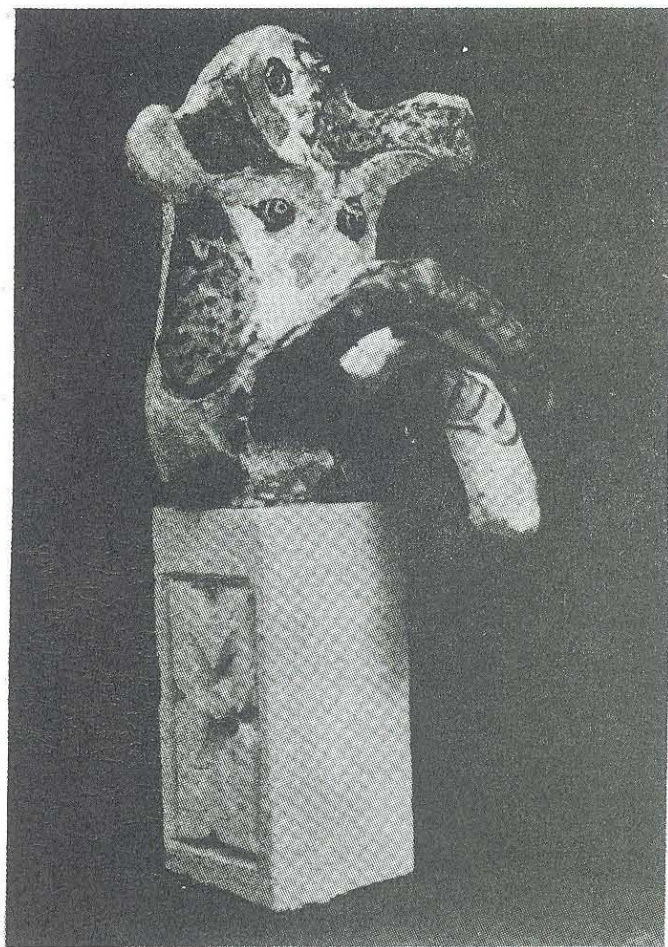
تماثيل جمال عبد الناصر تبحث في الرمز الشعبي :

الإنسان في عوالم السيرك من الأشكال التعبيرية في عالم الشعبين ، والفنان جمال عبد الناصر يُقدم في أعماله هذه الأشكال بأسلوب جديد يتفق مع رؤية الفنان لها في القرن العشرين الحالي . فأعماله تعبر بصورة كوميدية من خلال فن الكاريكاتير فتحدث الإبتسامة من خلال تشكيلات لمواقف متعددة وأحاسيس متدفقة يدفعها المبدع بدون تعمد ، وبدون إفتعال ، بجانب أن هذه الأعمال تمثل نوعاً من الدراما الساخرة كالتى نراها مرسومة على عربات السيرك الشعبى ، والتي تجوب القرى والحوارى الشعبية . والفنان عبد الناصر وفنه يتجهان إلى الفن الشعبى ببساطة ظاهرية وبعمق في الظاهرة ، مستخدماً فن العرائس كتيار تجريدى لنظرة تجريدية بموضوعية وعقلانية محسوبيتين . إلى جانب أن البنائية التكوينية للأشكال تبعد عن المنظور المعماري للكتلة العضوية للعمل ، مدركاً مع ذلك أهمية السطح والملمس واللون في التعبير عن اللاشعور وعن الغريزة بوعى فنى مدرك إلى حد كبير . لم يكن الهدف من عرائس الفنان نوعاً من التهكم والسخرية بقدر ما هو تحليل نفسى للأشخاص الذين عبر عنهم ليؤكد دور الفكرة على الصياغة الفنية . (أشكال : ٦ ، ٧ ، ٨) . ومن أخص خصائص الفنان في أعماله الفنية إنها تحقق التوازن النحتى بين الفضاء كعالم يحيط بالعرائس والرؤية الحركية لها ، وذلك من خلال تقسيم الفراغ ذاته ودفع التكوين للمعايشة بين الأجزاء المختلفة ، لكى تدفع المشاهد ليكون طرفاً من أطراف هذا التقسيم ، إلى جانب آخر هام يعود إلى أن الخط الأفقى للعرائس في أوضاعها المختلفة يرتبط بالخط الرأسى مع الخطوط الأخرى المنحنية والمتعرجة ، وكلها تؤكد على إنصراف الفنان عن الأكاديمية في البناء والاتجاه إلى البنائية الشعبية . وقد استغل نوعية خاصة من الزخارف الفطرية لكل عروسة تناسب المستهدف منها ، لينتج مع التشكيل وقعا درامياً للغة الزخرفة ، وموفقاً يحدوه الصراع بين الفكرة لذاتها ، وبين التعبير الإبداعى لذاته .

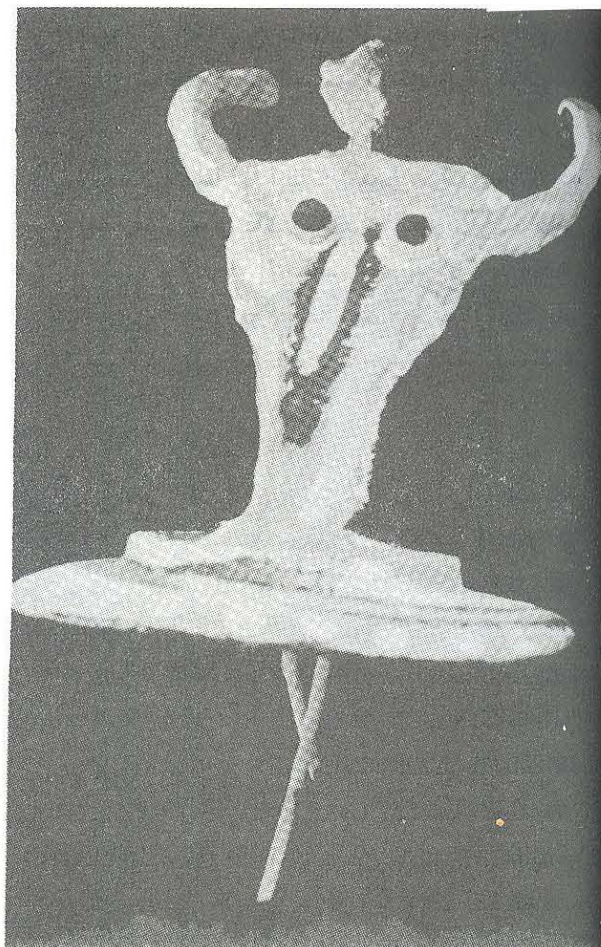
وعندما نذكر التجريدية فإننا نقدم إتجاهاً معارضاً للواقعية ، وهذه حقيقة لا خلاف عليها . وفي أعمال الفنان جمال عبد الناصر فإننا نقف أمام فلسفة جمالية لها واقعيتها بعينها ، ونحس في أعماله بفهمه لأدوات التشكيل ووعى بتوظيفها .. ليست الواقعية في أعمال الفنان هي التى وصفها الفنان كاندنيسكى بأنها هي التى تحدث وقعا درامياً على الآخرين ؟ والواقعية عند الفنان جمال ألم تكن هي نفس رؤية مالفيتش لها بأنها الأحاسيس ؟ . ذلك لأن عرائس هذا الفنان ما هي إلا أحاسيس إنسانية متدفقة في التعبير واختيار الفكرة والخامة والمنظور الفلسفى لها . ومن جهة أخرى فإن الواقعية تأخذ الإنسان محورا في أعمالها ومركزاً للبعد الفنى ، وأداة مثلى للتعبير عن الفكرة . والفنان في ذلك يسار الفنانين الشعبين المعروفين أمثال مبروك من الواحات الخارجة ، وفيليب من إسنا وغيرهما . وفي الفن البدائى كانت الواقعية بعيدة عن المحاكاة في التعبير عن الواقع ، وأعمال جمال تأخذ نفس المبدأ بعيداً عن محاكاة الشخصوخ في واقعيتها . والعروسة في عالم السيرك تحمل الكثير من هذه القضايا والكثير من المفاهيم التعبيرية الشعبية بناحية كاريكاتيرية قادرة على الجذب والانتباه للآخرين . أنظر إلى الشعبى عندما يرسم لاعبة الأكروبات على سطح العربة تجد المبالغات الواضحة في بعض التفاصيل ، والإثارة الماكرة ، والشعر المسدل على جانب الكتفين ، ثم الرسم الذى يعكس محاكاة للذاكرة وليست محاكاة للواقع . وأيضاً أنظر إلى صورة البطل الذى لا يقهر في السيرك وهو رافع يديه والعضلات تكاد تخترق الجلد . إنها صورة تؤكد على الجانب الاقتصادى الذى يتحقق من وراء تخيل الشعبين للصورتين . وأضف إلى ذلك صورة الأراجوز وهو يلبس طرطورا عاليا ويحمل في يديه صورة له من خلال العروسة . إنها صيغ لا يقدر على تشكيلها ولا تصورها إلا الشعبين وبعض الفنانين الأكاديميين الذين يتعاشون مع هذا الفن بكل الإخلاص .



شكل (٦)



شكل (٨)



شكل (٧)

وفي عالم فن الشعبين نجد عروسة « شكوكو بالزجاجة » ، والتي ظلت تطوف الحوارى والأزقة والنجوع تعلن سيادتها زمنا طويلاً على ساحة التعبير الجمالى عن عروسة جديدة تأصلت معها فكرة العروسة ووظيفتها . والحوار الرائع بين عروسة شكوكو بالزجاجة وبين وظيفتها المعطاة لها . لم تكن تلك العروسة لعبة أو مجرد شكل مجسم ، وإنما كانت العروسة هدفاً اقتصادياً ونفسياً . كان الهدف الاقتصادى فيها يتحقق من خلال البحث عن وسيلة لجمع الفوارغ الزجاجة لإعادة تصنيعها بعد أن أوقفت الحرب وصول السفن المحملة بالخامات . ثانياً : إختيار عنصر بشرى حقق إنتشاراً جماهيرياً كبيراً بلباس الشعبى وطرقه المتميز ومنولوجاته الباسمة وهو الفنان « محمود شكوكو » ليكون بمثابة أداة الجذب للمشروع ، والضمان لنجاحه . أما الجانب النفسى فقد تحقق من وسيلتين الوسيلة الأولى لجوء الشعبين إلى البحث عن أداة تشكيلية يمكن توزيعها على مدار العام ، بجانب عروسة المولد المرتبطة بمناسبة معينة ، وأن تكون لهذه العروسة الجديدة رمزيتها حتى يلتف حولها الجميع ويرددون نداءات الباعة لها . وكان هذا يتم في الوقت الذى كانت فيه البلد تموج بالثورة والغليان ، وتبحث عن ذاتيتها المصرية ضد الغزو الأجنبى العسكرى والاقتصادى في الأربعينيات من هذا القرن العشرين . لم تكن أعمال الفنان جمال بعيدة عن هذا العمل ولا تائهة في وسط هذا الشكل ، بل هى إمتداد لها ، ولكن التصرف الفنى له جاء بشكل فلسفى لا يحدد عن وظيفة بقدر ما يبحث عن مدلول جمالى .

تبدو أعمال الفنان كأنها تعيش في جوف الفطرية ، وفي عالم الحساسية في مناخ من النماء الجمالى ، وأسس بنائية جمالية واعية بالمضمون . إنها أعمال لشخص أسطورية تجعلنا نتعاش مع دورهم في عالم كونى له طبيعته الخاصة . إنها عالم الإنسان في هيئته الحيوانية على صورة من التداخل الفنى الأثير لديه ، لأن الفكرة السيادية للعمل هى التى تحكم البناء الفنى وتأسر معها منظومته الفكرية في بنية واحدة . وعرائسه إنما هى في واقعها رموز أحلام وأراصات ، تصور معاناة الفنان في أعمال نحتية تلائم قوانين علم النفس ، وتتقف مع آراء فرويد ويونج ، إلى جانب أن هذه العرائس حققت البعد الرابع لها كائنات من الجو الأسطورى .

لقد تخلص الفنان من رقابة التقليد ، وإتجه ناحية إبداع عروسة جديدة محققاً لها أبعاداً شعبية ، وألم بحوارها مع الآخرين بعيدة عن أصولها ، فهى واردة بها من المفاهيم التاريخية لعصرها . ومثال ذلك استخدام الفنان الطلاء اللونى بألوان كلها حيوية ووضوح وهو المعروف باللون المبرقش في الفن الشعبى ، والإلتجاء إلى جانب ذلك إلى توظيف التقاطع المشخص بين الإنسان والحيوان في صيغة بدائية ليؤكد على الجو الأسطورى الخرافى ، منعطفاً بذلك على سبب من أسباب نشوء الفن ، وهو استخدام التعبير التشكيلى كلفة تخاطب بين أفراد المجتمع . وعند الفنان عبد الناصر كانت هذه وسيلة في فنه ، فكان التعبير له معان صوتية تنبعث من عرائسه .

يؤكد الفنان بعد ذلك استمراره مع الموروثات الشعبية ، بأن جعل من أعماله تعبيراً عن رموز ، وكأنها تعيش كمجموعة تجوب شوارع الرموز المرتبطة بعالم السيرك . وأحياناً يقال أن الفن التجريدى فن بلا موضوع ، ولكن في الحقيقة أن الموضوع في أعمال الفنان جمال عبد الناصر أسبق بكثير من إختياره لمفردات العمل المتنوعة ، وفي رؤيته للتصميم الفنى كان الموضوع يؤكد على أسبقيته في عمله . إن الموضوع وبالتحديد عالم عايشه الفنان حوالى عشر سنوات بعد تخرجه في كلية الفنون الجميلة ، وكان خلال هذه المدة يحاول أن يدرك الحساسية المعبرة عن ذلك الموضوع دون اللجوء إلى مفردات معتادة سبق أن وظفت في أعمال الآخرين بأبعادها الثنائية « الشكل والموضوع » ، وإنما كان عمله منصفاً على تأكيد الشكلية مقابل الموضوع ، ليتحرر من أسر الأكاديمية وصرامتها . والأسلوب المهيمن على طبيعة العمل هو محاولة الفنان تأصيل هذه الشكلية بالصيغة التجريدية المرحية ، بالإضافة إلى تعمقه في الموروث الشعبى لصناعة قولب عروسة المولد في بلده طنطا ، حيث عاش طفولته مع المبدعين في هذا الموروث الذى يستخدم فيه الحفر على الخشب ، ولذلك كان فن العروسة من أقرب الفنون إليه من ناحية الفكرة الشعبية ، وإقترباً من أداة تحقق له البناء الشكلى . نرى ذلك من خلال الأعمال شكل (٩٠) — فهذه العروسة تعبر عن مشخص جالس في وضع كاريكاتيرى ، ينم عن تعاظم صاحبه على الرغم من تواضع مظهره ، لقد لخص الفنان فيه فكرة الشكلية بأسلوب في غاية البساطة الصعبة ، متفاعلاً في ذلك مع الزخرفة التى تؤدى دورها الرئيسى في تأكيد حساسية

العمل الفني . والكتلة في هذا التكوين معمارية البناء ، تميل إلى التماسك والبعد عن الفراغات الشاسعة ، لكي تكمل الفلسفة الخاصة بها ، فهي عروسة تعيش في عالم السيرك المحدود ،

وهناك تماثل بين أعمال الفنان جمال وشخص الاساطير والحكايات الخرافية الشعبية ، فالفنان البدائي يلجأ إلى القناع ليمثل روحاً جديدة يختفى وراءها الإنسان . وجمال قد استخدم الرتوش كأقنعة يحاول أن يشكل بها تيمة تمثل كائننا مشخصاً له بدن ورأس وأطراف ، كل هذا ليوحى لنا أن هناك بعض الشخصيات التي قدمها ما هي إلا أقنعة تتبدل بتبدل المواقف . وكم من هذه الأنماط موجودة في الأدب الشعبي ، وفي فن الوشم ، ومطروحة فيهما بشكل تجريدي رائع . ويمثلها الشكل (١٠) .



شكل (٩)



شكل (١٠)

والاشكال التى يقدمها الفنان ما هى إلا العوالم الخاصة به فى منظومة عقلية لا يستطيع أن يرى الواقع إلا من خلالها . نجد الفنان يحاول أن يمثل لنا نوعية من البشر تسير بقناع آدمى ، وهى فى الحقيقة لها خصائصها الحيوانية . وأن هذا الحيوان المشخص من المستحيل تحديد نوعيته بالشكل الحاد ، ولا يمكن تفسير المعنى فيه إلا بالرمز الموحى للمعنى ، نكاد نختلف فيه مع الفنان أو نتفق ، المهم أن هذا التكوين هو إبداع له رؤية خاصة ، والمعنى فى النهاية يتحدد من قبل الفنان ، ثم يترك لنا حرية الاختيار لمواقفنا من العمل الفنى .

عندما نستقرأ التاريخ نجد أن فن العروسة فى مصر ، يلعب فيه الرمز دوراً أكبر فى بعثها وتنشئتها . ودورا أكبر فى تحديد وظائفها أيضاً . فهناك أمثلة متعددة للعرائس وخاماتها ومناسباتها ، ومنها ما هو مرتبط بصلب العقيدة وممارساتها . وهكذا ينشأ من وراء الرمز وقناعة الشعبين به ، عروسة . وفى الوقت ذاته تنشأ مبادئ اجتماعية لها خلفية ثقافية عنها وتمثلها كقوة سحرية فى المجتمع مثلاً . والعروسة فى العصور الأولى لم تنشأ لذاتها ، وإنما هى نشاط مدرك من قبل صانعيها ، الذين شكلوا أبعادها الفنية التى تم شحنها بالأبعاد الاجتماعية لكل بيئة . لذلك فالعروسة ما هى إلا رمز لجوهر دينى ، ومعنى سحرى ، واحتفالية اجتماعية ، وغرضاً لصد الحسد . ومع التقدم الحضارى تفقد العروسة بعض القوى التقليدية الموجودة فى الشكل الوظيفى لها . فبتباعد عن أداء الوظيفة البدائية بمدلولها الشامل ، وترداد إقتراباً نحو طابع العادات فقط ، وتظهر قوى جمالية تمتاز بإيقاع يعكس الماضى والحاضر فى نسج الإبداع . ولكن مع ذلك يبقى دوماً العنصر الأيديولوجى للعروسة . وهو فى هذا يمثل البعد الأسطورى ، وهو الذى يتطلب من صناع العروسة أن يستبعدوا تماماً ما يجرى حولهم من تناقضات فى المفاهيم التاريخية ، وعليهم بالفطرة استكشاف طريقة متجددة دوماً للحياة والواقع الثقافى ووجدان الإنسان ، إلى جانب تنمية المهارات والأخذ بالأدوات الجديدة ، مع الاستفادة بكل معطيات الخامة المستحدثة كالبوليستر وغيرها ؛ وذلك لتدعيم موقف العروسة وثقلها من التراث القديم ومع حاضرها المعاصر ، وخصوصاً بعد أن تانسنت وتحولت إلى منظور إنتاجى اجتماعى يقوم فى المقام الأول على فكرة الرمز وعلى ظاهرة الأسطورة .

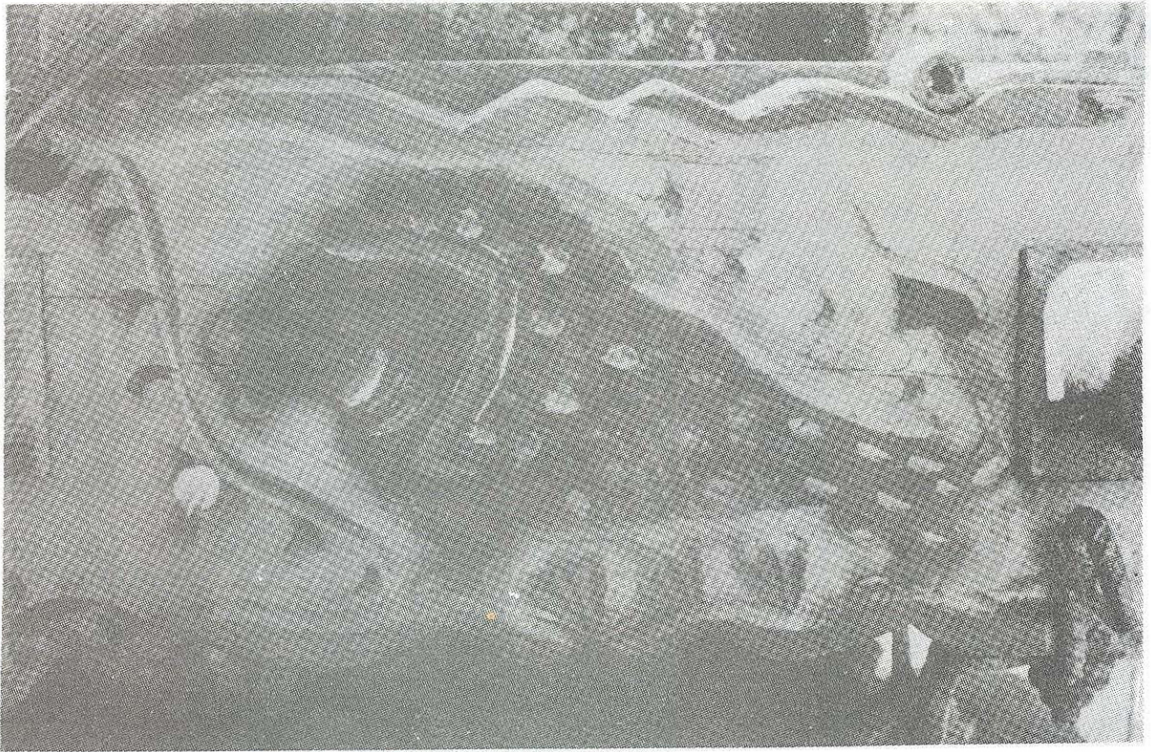
وتعتبر العربة الكارو من أخصب المجالات للتعبير الشعبى عند الفنان فى النقش على عناصرها المختلفة . يلجأ النجار إلى استخدام حلقات متنوعة لتزويق العربة لتبدو للناظرين على أنها عروسة . ففى الشكلين أرقام (١٠ و ١١) نجد وحدة نقشية من الطير ، ويبدو أن الصانع أراد بهما تمثيلاً لطائر الحمام ، وقد استغل الحفر الغائر ، وكذلك الحفر البارز ، وأحياناً يدمج الأسلوبين معاً . ويضيف عنصراً نباتياً آخر لى يعطى فكرة البرواز المحيط بالشكلين . ولم يكتف بالحفر فقط ولكنه إستغل الطلاء « البوية » فى تلوين الطائرين . إن البراعة تكمن فى محاولة الفنان محاكاة الواقع ، ويأخذ الطائر عنواناً للسرعة كما يقول الناس عادة « طيارة » إشارة إلى تنفيذ الطلب بأسرع ما يمكن . وكذلك فإن الطائر يرمز إلى الحمام الزاجل الذى ينقل الرسائل إلى الآخرين . وفى الشكل رقم (١٢) نجد الفنان ينقش على أحد جوانب العربة الخلفية حوضاً من الزهور أو باقة مهداة من صاحب العربة لأصحاب المصلحة عندما يبدأ فى توصيل طلباتهم وكأنه يودعهم بها . الزخرفة البادية على الحوض إنما هى تمثل نقوشاً بدائية تأخذ تحويراتها على أشكال مثلثات قمتها إلى أعلى ، لى تأخذ العين معها إتجاه الورد . ولم يكتف الفنان بذلك بل أخذ رمزاً ثلاثياً فى عدد الورد وأحاطه ببراويز عبارة عن « ضوفر غائر » . وعن الأشكال الحيوانية يلعب « السبع » ، الدور المحورى فى التشكيل الفنى فى عربات الكارو باعتبار أن الرجل السبع له كبرياء وأنفة السبع ويستطيع أن يدافع عن عرينه (العربة) ويحمى بالتالى البضاعة المنقولة ، إن الشكلين أرقام (١٣ و ١٤) يمثلان أسطورة تشكيلية بالغة الجمال من حيث التصوير والإخراج والعمل الحرفى . وعلى الرغم من أن المصريين فى العصور الفرعونية لم يستغلوا هذا الحيوان فى التعبير الفنى كثيراً إلا أنه فى العصور الإسلامية تشكل فى أعمال نسجية ، وأيضاً فى أعمال الوشم ، تأثراً بالسير الشعبية ومفاهيمها الرمزية . والفنان الشعبى المعاصر تدفقت المأثورات فى وجدانه وعبر عنها بهذا الشكل الفنى . والحفر هنا بارز يجسد بدن السبع بشكل واقعى ، ممثلاً بالحركة والتحفز . يشكل الخط الخارجى مع النقوش على المسطح عنصرين محوريين فى تأكيد تلك الواقعية . تدخل البقعة الحمراء فى نهاية السبع فى الشكل لتضيف أيضاً معنى رمزياً وكأنها راية تنذر بالخطر لكل من يحاول الإقتراب من البضاعة بدون حق . العناصر النباتية المحيطة بالشكلين تؤكد على معنى الأمان والحب .



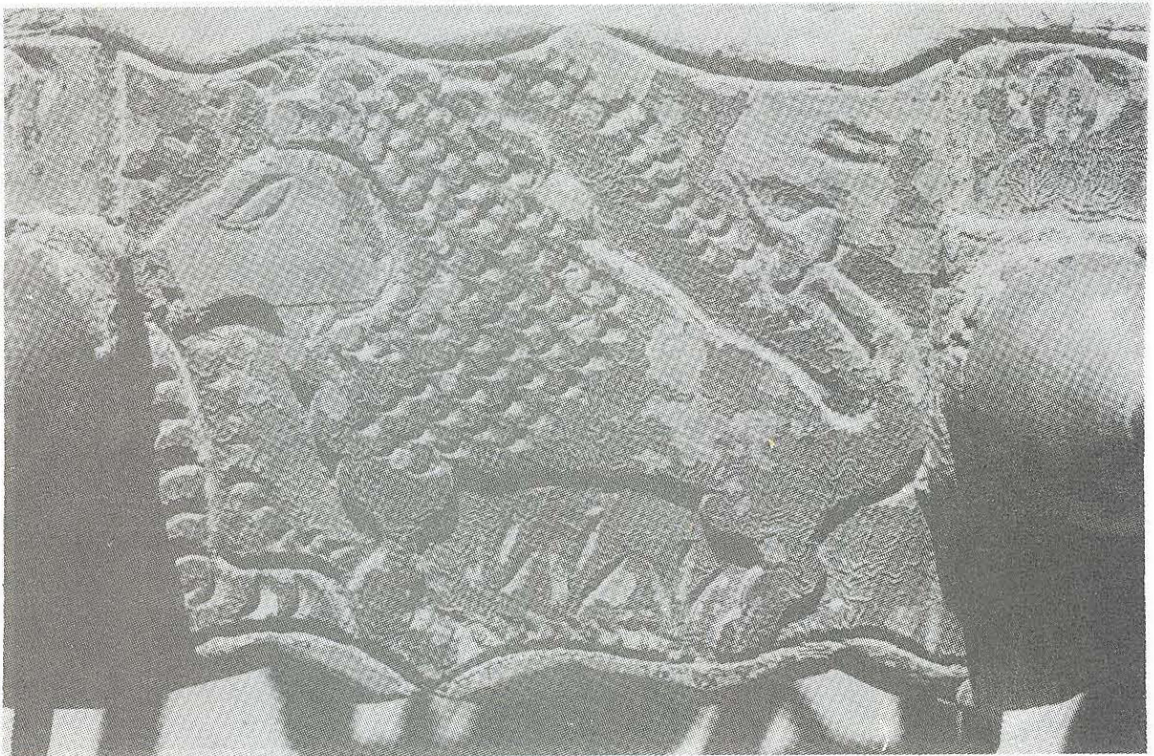
شکل (۱۱)



شکل (۱۲)



شکل (۱۳)



شکل (۱۴)

وهذا الإتجاه نحو التعبير بالسبع نجده كثيراً في فن الوشم ، وأيضاً على بعض الواجهات المعمارية في قرى النوبة ، وعلى الأخص منطقة الحصى التى يميل أهلها إلى استخدام هذه الوحدة على جانبي الباب . وفي أحد الرسوم القوية التى رسمها فنانونا الشعبى « الأسطى أحمد بتول بداخل الديوانى » ، نجد أنه استخدم سيفاً مشقوقاً وأحاط السبع بطائرين من أبى فردان ، ثم شكل التكوين على هيئة عتب علوى مزخرف أيضاً بمثلثات مقلوبة متكررة .

والحديث يعود بنا إلى فن الزخرفة بالرسم . ففي تلك الرسوم الشعبية التى ينقشها الإنسان على جسده متخذاً صوراً خطية من البيئة ، وصوراً تجريدية من الطبيعة ، ورموزاً خلقها تعبيراً عن الفكرة المرتبطة بالسحر وإرتباطها بالمواقف التى يتعرض لها . بالإضافة إلى ذلك فإن أغلب تلك الرسوم تكون في الواقع تلبية لمعتقد دينى وطقساً من الطقوس التى تمارسها الجماعة في مناسبات لها دورها في الحياة عند الأقوام القديمة ، والتي ماتزال آثارها باقية إلى اليوم . فكان الرسم يتطبع بعدد من الرموز والطلاسم على وجه الإنسان مباشرة ، فهو يمثل حالة إندماجية إيمانية ، وترمز معها إلى قوة السحر . وكان القناع الرسم على الوجه مباشرة يمثل بالتالى حالة إنفعالية خاصة ، بالإضافة إلى الاستخدامات الأخرى في الجو الطقسي العام ، من تدخلات مع الإيقاعات الراقصة والأصوات المتكررة ، والدقات على الطبول والدقوف والصاجات ، وأشياء أخرى كهن الحجارة الصغيرة في فوارغ من المعدن وغيرها . وهذا الأمر دليل من الناس للتقرب إلى الإله ، ومشاركة من صاحب القداس في السر الإلهي ، إن إبتدأ الرسم على الكفوف ، والأرجل وأحياناً على الجبين ، هي رموز بالدرجة القصوى لها ، وهي قديمة قدم النقش الفني ذاته . ولا شك أن المرأة قد ساهمت في خلق عدد من المفردات الخطية العامة والتشكيلية الخاصة والتصورات المبهمة والمشفقة ، كلها من أجل إعطاء الدليل على قدرتها على المعيشة الوجدانية مع المعتقدات السائدة . « جرت العادة أن يزخرف المنزل ويجعل في منطقة وادى حلفاً في عدة مناسبات ... تقوم صاحبة الدار بوضع ورص أطباق وصحائف وأشياء أخرى ، وقد يساعدها الرجال في ذلك وفي مناسبات الزواج ، وهي الأهم ، تقوم الفتاة المقبلة على الزواج بجمع صويحاتها ، ويقسمن أنفسهن إلى مجموعات بعضهن يقمن بأحضار المواد والبعض الآخر يقمن بالتحضير والبقية بالرسم . أما مواد الرسم فأغلبها تؤخذ من مواد محلية ، فهناك المواد الجيرية الملونة وتحضر من الجبال القريبة أو تحفر من الأرض . ومن ألوانها « المقررة » الأحمر ويسمى بحجر الصومى ، والرمادى الداكن ثم الجير الأبيض . وقد يقوم بعض النساء الكبار السن بالإرشاد ، ولكن لا يوجد نساء متخصصات في ذلك ، بل إن كل واحدة تشترك بما تستطيع . وعلى العموم فهذا العمل الجماعى يشبه إلى حد بعيد عادة اشتراك النساء في تحضير مستلزمات الزواج في بقية أنحاء السودان .

أما عن الرسومات فهي تتجه ناحية الرمزية « وهي تتكون من أشكال تجريدية رسمت بطريقة تقليدية متعارف عليها لا تتغير ، ترمز بها المرأة إلى أشياء تعتقد أنها نافعة جالبة للخير دافعة للشر . ومن المناظر الغالبة على رسومات النساء شكل بيضاوى مقبب يحفه علمان على الجانبين وفوقه هلال ونجمة أو ثلاث نجوم . وقد يتطور ذلك إلى ما يشبه الجامع ومذنته ، وهذه المناظر تخصصت فيها النساء حيث يقمن بعملها بالرملة الحمراء في مناسبة الزواج .

ومن الأشكال الأخرى المأخوذة عن نباتات بيئية « هناك بعض الزخارف والأشكال التى تمثل التقليد والعادة ، ولها علاقة عقائدية ، ومن أشهرها الأشجار والشتول . ومن أشهر أنواع الأشجار النخلة ويستعمل أحياناً الجريد فقط ، ويكثر استعمال رسم أطراف الجريد وبه أوراق ، وهذه تشبه إلى حد بعيد زوائد الجريد التى تترك فوق أعالي الحصير كزوائد زخرفية « شراشيب » أو لهش الناموس والدوائر من أكثر الأشكال استعمالاً لتكملة اللوحة ، وأغلبها ملون ، ويظهر أحياناً في وسطها الصليب أو أحياناً علامة إكس ، وأحياناً تأخذ شكل دائرة ملونة داخل خطوط متعرجة (دائرة الشمس أو حلقة الساقية)^(٧) .

والرجل كان منافساً للمرأة ، وجعل من الفن الزخرفى الرسم تصرفاً تشكلياً يعبر عن قوته وعلى براعته وسط أبناء القبيلة أو الشعبين ، وكلما كان الرسم عميقاً ومتعدداً كان دليلاً أقوى على إيمان صاحبه ، وهذا الدافع ساعد على نمو الأشكال الفنية وتعدد أنواع الخامات مع قدرته على تخليق رموز جديدة وإظهار فرديته الجمالية في مجال النقش والتلوين والزخرفة . إن الشعبية المعاصرة أخذت هذا الفن ووظفته في مجالات عديدة محتفظة فيها بالجوانب الرئيسية منه ، وهي التعبير الإيماني

وقوة السحر وصد الحسد ، وأيضاً الجوانب الترويحية مثل ليلة الحنة ويوم الفرح . إبتدع الشعبون في الاسكندرية ما يسمى سجاد الفرح ، في هذه السجادة مارس الشعبى طريقة من التشكيل الجمالى المعتمدة على الخامة المتوفرة من نشارة الخشب المصبوغ بألوان متعددة . وجاءت تلك الزخرفة في تصور واع بدورها في المناسبة الترويحية الاجتماعية ، فجعل الخطوط والمساحات تعبر عن ذلك . وأكثر ما حرص عليه الشعبى تأكيد مهارته في استخلاص رموز تأخذ نماذج بينا كالسمكة والطير وغيرها من الزخارف النجمية والدائرية والمثلثات بعيداً عن النمط التقليدى للسجاد ، في تباين لوني واضح . بالإضافة إلى استخدام الخط والكتابة والأرقام لكتابة الحروف الأولى للعراسان وتاريخ الزواج ، ولكن بحروف أجنبية تقليداً لما هو متبع في بعض الأوتيلات . وهكذا ينشر الحرفى جو من المتعة وجو من السعادة من خلال مرسماته الاجتماعية ، ولكنه ابتعد مع ذلك عن توظيف الشخصيات الأدمية والحيوانية ، وهذا من خصائص البعد الفهمى للعمل الشعبى في اختيار الوحدات الزخرفية بطريقة واعية ومناسبة مع الوظيفة المحددة لها . وقد أخذت هذه البدعة طريقها نحو التأنس الاجتماعى والتفاعل الشعبى بالإضافة إلى التظاهرات التقليدية الأخرى .

إن ما نراه في الزخارف الشعبى من خطوط ومثلثات ومنحنيات ودوائر ، ما هى إلا ترانيم لها صوت ، لأن العين وحدها لا تدرك معنى لهذه الزخارف بمسمياتها التى تتردد في حلق أصحابها ، كما أنها لن تكن مجرد ترجمة لأشكال مجردة من الطبيعة ، وإنما هى صيغ إعلامية إجتماعية لها صفة العلانية ، صيغ تدون المناسبة بترانيم لونية وإيقاعية ، راقصاً بخطوطها ومنحنياتها ، لتتكامل معها كل العناصر الفنية الكفيلة بتحقيق أعلى درجات الاندماج الاجتماعى ، ولتضيف رمزاً متقاربة . وهذا الأمر في الحقيقة جعل من المرسومات الخطية تحتفظ بخصوصية التشكيل عند توظيفها منفصلة أو مرتبطة بالنقش والنحت .

إن ملكة الإنسان الشعبى في تكييف عناصر رمزية جديدة تتطابق مع رؤية العصر ومع أحلامه التى تكاد تتوقف على ما يؤديه من عمل وما يصنعه بيديه . ، لأن الرمز مقصور على إدراك الموجودات المرئية ، ولو كانت تصوراتها عنها خيالياً وأسطورية . ومن هنا كان على الفنان الشعبى أن يدرك ما لا وجود له ، عن طريق ما لا وجود له أيضاً . ومن هنا فإن أغلب الرموز تأتى دائماً في إطار من التجريد الساحر والكونى الشاسع في عمقه وفلسفته ، وكأن الرمز هو الموصل الجيد النفسى بدلاً عن الإدراك العقلى القاصر في هذه الحالة على فهم المحسوسات الخارقة ، إنها لعبة الصوفيين والمتواكلين وإنها روحانية لفهم ما يمكن أن يفصح عنه بطريق مباشر سواء كان اجتماعياً أو سياسياً أو جنسياً أو عاطفياً . وهو فهم لا يقوم بحال على التقابل المادى بين الخير والشر ، ولا بين الحياة والموت ولا بين السحر والحسد ، وهكذا . ولكن يتم ذلك من خلال رموز تتد وتوحد بينها المفاهيم جميعها في رؤية شعبية تعلن عن نفسها من خلال التقاليد والأبعاد الاجتماعية الأخرى . وبالعكس ذلك كله على معانى كل رمز على حدة بعد ذلك تركيباً وعضوياً .

رموز احتفالية وفاء النيل والتعبير الجمالى عند سوسن عامر :

الرمز الاجتماعى المرتبط بمناسبة قومية كاحتفال وفاء النيل في بنائه الكامل ، نجد أن الدلالة فيه تعبر عن وظيفة اجتماعية أيضاً ، وعن كل الموروثات الشعبى المرتبطة بهذا الاحتفال . فالرمز على الرغم من اجتماعيته هو عمل تشكيل (عروسة النيل) ، قائماً بحدود فنية ، ومعتمداً على خصائص تشكيلية . ومن هنا فإن الرمز في نشوئه يخضع في المدى البعيد إلى مدلول يعبر به عن حاجة المجتمع له . وهذا المدلول يخرج عن النطاق البيئى إلى رحاب الشخصية المصرية كلها . ومن جهة أخرى فالرمز خيالى أسطورى نابع من حكاية فرعونية قديمة تشير إلى فضل إيزيس في فيضان النيل . فالرمز بدأ خيالياً ثم تحول إلى حكاية ثم تجسد في عمل فنى معبر عنهما . ولذلك يمكن أن نقول أن الرمز في هذا المجال يعتبر رمزاً تعبيرياً خالص على الرغم من وظيفته المادية . ومدلول ذلك الرمز يقع تحت الظاهرة الثقافية بعد أن تلونت بالفكر الجمعى للمصريين ، وتوظف

في المعنى المتاح لها . ومعنى هذا أن الرمز التشكيلي يعتبر في هذه الحالة بمثابة الشفرة الخاصة التي تفتح موضوعات حسية ، وتجعل من مضمونها رمزا يسمح له بالوجود كاحتفالية . ومن خلال آثار متعددة تاريخية ، أثر الحضارة الفرعونية أثر المسيحية أثر الاسلام ، كلها أصبحت مصرية الفكر عالمية العقيدة . والسؤال ، كيف عاشت تلك الرموز عن وفاء النيل وانتقلت كمادة عبر الأزمنة التي تصل ما بين الحاضر والماضي ؟ . ربما كانت الوراثة المكانية وأثر النيل على حياة المصريين هما الوسيط الذي انتقلت به هذه الرموز (أشكالها التعبيرية) . والحقيقة التي يجب أن يقال أن الرمز ومدلوله قد يزولان ويتغيران إذا اتخذنا شكلاً من أشكال الضمير الوطني . إن إصرار الفنان الفرعوني على تصوير صورة السماء على سقف مقبرة الملك سيتي الأول في وادي الملوك ، وحشوها بعدد هائل من الرموز الفنية المتنوعة ، من نجوم إلى رسم امرأة تمثل إيزيس تميل بانحناءة بحيث تلمس الأرض بأطرافها وكأنها تحيط بالكون كله من المشرق إلى المغرب . إن اللون بدرجته هذه يرمز إلى النيل أكثر من السماء ، ولأن المنظور المادي ملغى من التصوير الفرعوني فإن التداخل بين الأرض والسماء جاء في توحّد من خلال توظيف اللون . وهناك أشياء أخرى كالشمس والقمر ، وكلها صورت بتكوين تشكيلي رائع بعيداً عن المفهوم الجانزي المعتاد لمثل هذه المقابر . إنها صورة بلاغية لصور اجتماعية عميقة ، ولرموز لها مدلولها عند الإنسان المصري . إنها مجال شامل لمجموعة مصغرة من الرموز ، لعبت بلا شك الألوان بجانب التصميم العام للوحة دورها في الإيحاء بالحياة ومفرداتها . وليس من قبيل المصادفة أن يتخذ الفنان المرأة إيزيس عروسة المصريين لتمثل تلك الكونية بين الماء والحياة ، كلها من البداية إلى النهاية . وعن علاقة الماء والرموز الأخرى بعضها ببعض فإن « أجمل ما في العلاقة بين الماء والأرض العلاقة الجنسية ، فالماء يشبه الزرع لدى الرجل ، ويفيد بعض الرموز أن السماء تعانق الأرض وتضاجعها بواسطة القمر ... وفي القديم ، كان التزود بالماء إلى البيوت عملاً مهماً خاصاً بالمرأة ، فالبئر هي نادى السماء ، وهي تلعب دوراً مهماً في القرى فتشكل رأياً نسائياً عاماً له أسرارها التي لا يجب أن يعرفها الرجال » ، أما علاقة الماء بالموت وهذا ما أكد عليه الفنان المصري في رمزيته للون ، في مؤلف له حاول فيه الكاتب الألماني ر. كلينبول ، تفسير العلاقات التي تربط الأحياء بالأموات عند الشعوب البدائية ، وتوصل إلى نتيجة تؤكد أن الموتى يحاولون جذب الأحياء إلى عالمهم ، وأن الجمجمة الرمز الحالي للموت ، تظهر أن الموت في ذاته ليس إلا إنساناً ميتاً ، وأن الإنسان الحي لا يشعر أنه في مأمن من ملاحقة الموتى إلا حين يفصلهم عنه مجرى ماء النيل ، فتدفن هذه الشعوب موتاهم في حذر في الجهة المقابلة النهر فالماء بهذا الشكل يقتل الموت . هنا جاء في أنجيل لوقا فنادى الغنى قائلاً ، يا أبت إبراهيم ، ارحمني وأرسل لعازر ليغمس في الماء طرف أصبعه ، ويريد لسانى لأنى معذب في هذا اللهب » . هكذا نقطة الماء تحيي وتنصر على الموت . وفي القرآن الكريم قال الله عز شأنه « وجعلنا من الماء كل شيء حي »^(٨) صدق الله العظيم . لذلك فإن توارث هذا الرمز القومي الخاص باحتفال وفاء النيل كان عملاً إيمانياً واجتماعياً ومناسبة تروحية .

وهكذا ، فإن صورة النيل السماء عندما صورها الفنان المصري صبغها باللون الأزرق النيل وجعل أرضيتها صافية عذبة . إن العناصر الثلاثية وهي « المرأة ، السماء ، النيل ، شكلت الأبعاد الحسية والنفسية والعقلية للرمز في هذه المناسبة ، وانعكس ذلك على الفنانة « سوسن عامر » ، التي اتخذت مجال التعبير الشعبي منها دائماً لأعمالها في فن التصوير . وفي لوحتها تحت عنوان « من تراثنا » حول احتفالية وفاء النيل (الشكل رقم ١٥) ، مثلت فيها الفنانة مجموعة من المفردات الرمزية الشعبية في توظيف جمالي متأثر بالأسلوب الشعبي في توظيف العناصر ، احتفالاً بهذه المناسبة . عايشت الفنانة عناصرها بشكل جماعي في منتصف اللوحة ، وتأخذها في الإمتداد من أسفل إلى أعلى ، ثم أحاطتها ببرواز مرشق بمصابيح ضوئية ، وجعلت في وسطها شجرة الحياة تمتد فروعها تحمل ثماراً وطائراً رمزياً . وفي أسفل الشجرة وضعت جنيتين من عرائس البحر تمثلان الجنس ، على فرسين أبيضين ، وهما يمثلان لدى الفتاة رمزاً لجمال الفرس . ومن جميل التصوير أن تبنى الفنانة هذا التكوين العام في إطار المرأة ، وتجعل عجلة الزمن المستمرة كدائرة فوق الشجرة لترمز بها لعرق التاريخ وإرتباطه بهذه المناسبة الاحتفالية .

وتبدأ سوسن عامر بعد ذلك بتوظيف عناصر تشكيلية أخرى من أهمها توظيف « صندوق الدنيا » على جانبي اللوحة موحية بأن الناظرين يطلون على الاحتفالية وكأنها سيرة من السير الشعبية ، وكأنهم يطلون من الشبابيك أيضاً لمشاهدة موكب العقبة



(والعقبة اسم المركب التي كانت تحمل تمثال عروسة النيل » . ثم تضع الفنانة على سارية المركب ديكا أبيض ، وهو أيضا من الرموز الشعبية . إن اللوحة في فكرها تعطينا إحساسا أكبر بالزمن والمكان وبالوحدات الرمزية التاريخية كمحصلة من محصلات التفاعل الثقافي بين الرموز والتأثيرات الأخرى . وتقوم اللوحة على لحظة تفكير وإحساس بأهمية استقرار التاريخ المصرى ومعايشة الموروثات الشعبية فيه . والفنانة بذلك تواصل بتفرد واضح الاهتمام بهذا الجانب من التوظيف الشعبى بدون درجة من الاستعلاء ودون إغفال التأثير بالفن الشعبى . الحديث بعد ذلك عن هذا العمل ينعكس على الحديث عن القديم والمعاصر ، ويكشف عن دور الفنان في تأصيل العمل الفنى من خلال أنسجة تعبيرية وتكليف جمالى ، حتى يشعر الإنسان معهما أنها تحكى حكاية قديمة بأسلوب جديد . إن اللوحة لا تدخل في اعتبارها عنصرى الضوء والظلال ، ولكنها تؤثر علينا من خلال درجات توزيع اللون ، كما أن اللوحة لا تبني نفسها من خلال قياسات معروفة في فن التصوير ، وإنما من الواضح أن توزيعات العناصر والتقابلات ومزج المعانى الرمزية بعضها ببعض ، جعلتنا نتماسك مع بنائية موضوعية إلى حد كبير ، بالإضافة إلى كثافة الألوان وتعايشها بين لمسات الفرشاة والسكينة ، كلها كشفت عن نظرة إبتهاجية مرحة ، وكأن الفنانة عايشة العمل بالفعل يوم عيد . إن من الأمور الجمالية للوحة هو تناثر العناصر في مساحة اللوحة كلها دون الاهتمام بالمنظور على الإطلاق ، ودون تخطيط مقصود ، وإنما نستشعر أن المفردات والعناصر هي التي اختارت أماكنها في اللوحة .

ومن موضوعية الفكرة عند الفنانة سوسن عامر ، أن الرمز يمثل جوانب مادية وأخرى حسية ، أى أن الرمز معها له طبيعة تشكيلية تتمثل في وجود العمل الفني ، وله أيضا طبيعة تصويرية وجدانية وذهنية تتمثلان في مجمل الإنفعالات الحسية تجاه الفكرة الموضوعية المراد التعبير عنها . واستخدامها للرموز المصغرة كغزل بآن يكون تعبيراً عن الفعل التشكيلي ذاته . ويبدو ذلك في أن الرمز عبارة عن كوكب محمل باتجاهات حددت له القيمة والدلول ، وخصوصاً ونحن نقصد بحق وصف الرمز عند الفنانة سوسن عامر بالتجربة الواعية التي تحقق تفاعلاً في مستوى متوازن بين خيالاتها وإنفعالاتها بهذه المناسبة . نصيف إلى ذلك بعداً تشكيلياً آخر أجرته الفنانة حين إختارت الشجرة رمزاً إحتوائياً للفكرة وللعناصر التشكيلية الأخرى ، يعود إلى رمز الشجرة في المأثورات الشعبية ، « ولم تختار الديانات الشجرة رمزاً للكون فحسب ، بل أرادتها تعبيراً عن الحياة ، والشباب ، والخلود أيضاً .

صندوق الدنيا وتعبيرات عصمت داوستاشي الشعبية :

« ليس من السذاجة بمكان أن نقف أمام لوحة من اللوحات متسائلين عما عبر الفنان من خلالها ، ويحقق على المتفرج الذي يواجه بكثرة الرموز وتعددتها في أعمال عصمت داوستاشي أن يطلع على معنى خفى . أما عصمت نفسها فلا يقبل أن يصف أعماله كتفنيد لهدف — معلن أو خفى — محدد أو سابق ، لا يعبر عمله عن أبجدية موجودة وثابتة مهما تكن باطنيتها ، بل يتكون عالمه الخاص من خلال التنوعات التي يجريها إنطلاقاً من هذه الأبجدية « ما هو تلقائي في الإنسان إنما هو ثقافته .

إن العناصر التزييقية المأخوذة من الفن المصري-القديم (زهور اللوتس ، الخطوط المعرجة ..) أو من الفن الاسلامي (زخارف ، رسوم هندسية ..) أو مما سبق للفنان أن جربه في عمله ، كل العناصر تهدف إلى إغلاق ساحة اللوحة وتملا كل الفراغات فيها ، كي تبرز ببياضها العناصر والأشكال الرمزية ، أما هذه العناصر والأشكال فوظيفتها الفنية تكمن في إفشائها بطلان وسطحية هذا العالم المكتظ بالمظاهر الذي نسير فيه .

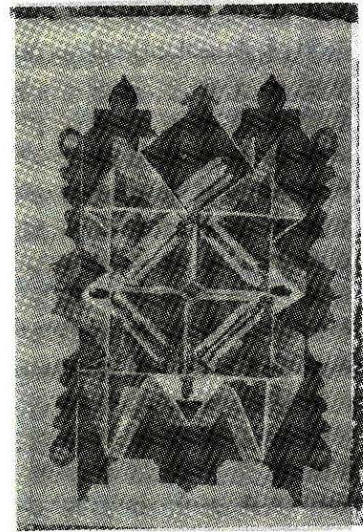
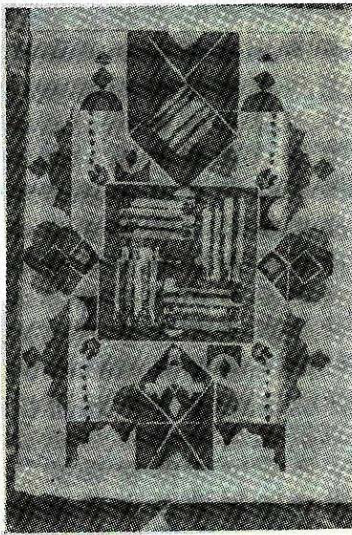
إلا أنه لا يجب أن نستنتج من كثرة العناصر المزخرفة ومن وفرة الألوان أن وظيفة الفن واللوحات نفسها هي الزخرفة ، فالعناصر الرمزية فيها ترمى من خلال المعتقدات الدينية أو الشعبية إلى إعلاء وتمجيد الاتصال الروحي ، أى تعبر عن المحاولات التي يقوم بها الإنسان كي يتجاوز حدود بشريته وذنوشائه . والعنصر الذي تنتظم اللوحة حوله هو الجسد بعد أن خلع من جسديته مشيراً ببياضه إلى الروحانية ، إن اللون الأبيض يحقق في لوحات عصمت فتحة مزدوجة ، فتح ساحة اللوحة وفتح الكون نفسه بما يحتوى عالمنا من التعابير الرمزية المتعلقة بقوس الإنتقال والتحول من مرحلة إلى أخرى «^(٨) .

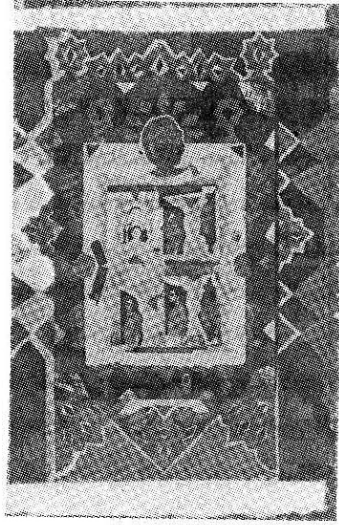
صندوق الدنيا ، أحد أشكال الفرجة الشعبية وأكثرها خيالاً ومثلاً . هذا الصندوق الذي يحكى حكايات الأبطال الشعبيين ، وأحياناً يقدم بعض حكايات الأبطال في السير الشعبية ، من لصق مجموعة من الصور الفوتوغرافية والتي كانت منتشرة في الأربعينيات لأبطال بعض الأفلام التي كانت تقدم وقتها . « في زمن ما كان يتجول في شوارعنا ذلك الصندوق العجيب حيث لم يكن لهذا الجيل وقتئذ من عالم الرؤية ما يتوافر الآن ، كنا نلتف حوله ، صندوق خشبي ذو إطارات وحليات زخرفية من موروثة شعبية ، ومن خلال فتحات دائرية تنفذ عيوننا إلى عالم من السحر والخيال » . عاش صندوق الدنيا مصرياً ، كما عاشت البايونولا والقرديات والحاوي ، في وجدان المصريين زمناً ليس بقصير تطوف النجوم والكفور والشوارع ، وأمام القهاوي والحدائق تمتع الناس وتجمعهم عبر أثر من العواطف ، فتبهج العين والنفس في آن واحد . كانت الاسكندرية مصدراً من مصادر إنتشار آلة البايونولا بالتحديد لوجود المغترين من أجناس مختلفة أوروبية . وأيضاً عاش بجوارها صندوق الدنيا في أحياء الاسكندرية الشعبية . ولد الفنان عصمت بالاسكندرية في ١٤ / ٣ / ١٩٤٣ ، واختار لنفسه لقب « داوستاشي » بعد أن وجد في متروكات الأسرة ما يفيد أنهم من أحفاد عائلة داوستاشي ، وتخرج في كلية الفنون الجميلة قسم نحت .

فن التصوير مع داوستاشى له أداء مبنى على فكرة معقولة بتصوير غير معقول ، يأخذ نهجه من التعبير الشعبى الذى يصف الشنب عندما يقف عليه الصقران ، إنه وصف خيالى يجنح إلى تمجيد القوة بشكل غير معقول ولكنه مستساغ إلى حد كبير . إنه يتناول الفكرة ليعبث فيها الحياة من خلال رموز متعددة وزخارف لا منتهية وألوان ممتدة في جدليتها غير الواقعية ، وربما عند الآخرين من الفنانين يكون مستحيلاً تركيب مجموعاتهما ، خوفاً وإبتعاداً من مصيدة الزخرفة ، ولكن داوستاشى يأخذ الألوان ويتجه بها نحو الاستحالة ثم اللامعقولة دون أن يفقد خصائص فن التصوير ، ويجعل في الوقت ذاته الاستغراق في الجماليات معقولة واعية . إن الشعبية عند الفنان داوستاشى نوع من الهوس يكمن فيها التأصيل الذاتى ، فيدمج العناصر بقوة الإبداع في إطار من الأسطورة اللونية وتحدها الخطوط والمساحات لتعكس وجهة نظر الفنان إلى التراث ، فعالم الخيال يثير نوعاً من اللا وصى ، لأنه واقع مرئى يتطلب نبعا من الاحساس لتأملات عميقة في البعد الفلسفى من وراء الحكم والأداءات الشعبية . يؤكد الفنان على أن الفن دوره أن يقدم صورة أكثر صدقا لما هو غير وارد وما هو غير معقول . إن عالم الرموز الشعبية هو عالم الوضع الإنسانى في خبرته العريضة مع الحياة ، ولذلك فإن الحياة تتطلب المواجهة في ملتقى لنلتقى منها شحنة مركبة متجانسة من الرموز تذكى معها النزوع إلى معرفة حدسية بالوجود الذى نحن وفنوننا جزئيات منها . والأداء الشعبى في فن المرسومات الشعبية بما يتسم به من وضوح أو غموض أو إحالة ، فإنه في النهاية وسيلة للتعبير عن التقاطنا للحدسية الوجودية ومعرفتنا بها . إن داوستاشى يقف مع الشعبى في إتجاه واحد في الاقتصار على استخدام الرمز ومدلوله في التعبير عن الرؤية الحدسية ، ولكنه يفترق عنه عندما يقتصر دور العقل على بناء المركب التشكيلى فيتجاشى فيه الالتزام باتجاه غير المعقول عند الصياغة الجمالية . وهنا نلتقى بوجه أساسى من أوجه الاختلاف بين عصمت والشعبى ، فبناء الجمال عند الأول هندسية موحية تسعى للاقترب من لغة الموسيقى الالكترونية ، مستعينا في ذلك بالموجيات الشعبية . أما البنية الجمالية عند الثانى فهي مسطحة إيجابية جمعية التخليق والعشر ، لتعميق صورة البعد النفسى الفطرى في صورة الوجود وتوضيحها بأبعادها الاجتماعية . ولكن إذا كان هذا الإختلاف في أسلوبية البناء الجمالى لا يقدم تناقضاً يصل إلى القطعية بينهما ، فإن التحليل المنطقى وبمعايير موضوعية إن صلحت لأعمال داوستاشى فإنها أيضاً تنطبق على الفن الشعبى . وينقلنا ما تقدم إلى أن نقول إن الذوق المشترك بين كل من الفنانين يجعل إتجاه التعبير فيهما عنصراً ذاتياً من خلال التطبيق والاستخدام والاستجابة الشخصية والأخرى الجماعية لبعض الصلات الجمالية في كل منهما . ولكن ، وهنا لابد وأن نضع سطوراً غير قليلة تحت ولكن ، لأنه من الممكن أن نطبق معايير موضوعية مبناها أصول معينة ، منها الرغبة في الابتكار ، البحث عن الرمز الكفيل بتحقيق المدلول المطلوب ، ودرجة المهارة في كل منهما في معاشية غير المعقول في عالم من المنطق بعيداً عن الفرضية المحددة .

إن عصمت داوستاشى عندما رسم عزف ، وعندما عزف دون ، وعندما دون أبدع عملاً يشتمل على كل هذا ، عملاً يتحقق من خلاله وتنبثق منه الابتكارات التى تفرق بين غث المراثيات والثمين منها ، بين ما هو أصيل وما هو مفتعل . إن معيار الكمال في أعمال الفنان ليس الإتجاه نحو إقامة معرض ، ولا تكامل لونهى مرحلى ، ولا استنشاق عبق التراث وحده ، بل إنه على الأخص أصالة الرؤية وصدقها ، وعمق التجربة الذاتية ، وهذا هو المستند الذى يمكن على ضوء حيثياته الحكم على مكانة الفنان في الحركة التشكيلية . وتحت عنوان « وتريات » تبدو ظواهر الرموز التاريخية متطلعة من خلال بيناتها ومعانيها غريبة مثيرة تدعو للدهشة المتسائلة ، ربما كان وجودها بين الشعبين أمراً ليس بغريب عليهم . ولكن عندما تناولها داوستاشى بالتحليل والتعميق جاءت أبعد من عقولنا . إن كل عنصر فيها حكاية : خيالية ، واقعية ، معقولة ، مبهمة ، عالم من الغرابة والمحال . هل يقول لنا الفنان أن هناك أفاقاً أبعد من العقل إنها النفس والحلم . الحلم عند داوستاشى يأخذ مكانته الصدارية التى تفتش أرض الأساطير والمعتقدات ، إن الحلم مرادف للرمز ، وهكذا تبدو الحياة من خلال الأسلوب الداوستاشى مكاناً رمزياً . ولكن يدعوننا في أعماله أن نبتعد عن الخرافة لأن الخرافة ترف ، كما أنها عبء على المرء وتعوق النماء ، والفرق بينها وبين الأسطورة ، أن الأسطورة خبرة حياة ، والخرافة هواجس وخزعبلات . إلى هذا الحد إستطاع الفنان أن يصل إلى جذادات الفكر . يخشى الفنان دائماً أن تتوه أعماله وسط مساحة اللوحات فتراه يملأ كل الفراغ بكل العناصر المتأثرة بالفنون الإسلامية العالمية ، والفنون الشعبية في منظورها الأعمق ، التوارث الفنى يعنى التوارث التاريخى له ، ومعنى الخط في

السريالية لا يجنح في إتجاه بعيد عن معنى الخط في الفرعونية ، فإن المعنى يتحدد في التشكيل ، أما وسيلة التوظيف تختلف . إنها دوامات استقرت بعد فورانها ، اندمجت بعد تشابكها مع ميراثها المتعدد في جذوره ، عالم يدور ويدور دون أن يستطيع المرء أن يلاحق رموزه . لقد وظف الفنان تلك الدوامات في حركة دائرية تسير وقطرها الخارجى مشبعا بكل ما كان وما سيأتى . فلهذه رؤية لا نهائية تخلط بين الماضى وتتنبأ بالمستقبل ، وكأنه عراف المدينة يقرأ الطالع على سطوح أعماله . لم يستبعد داوستاشى مفرد من مفردات الطبيعة ، كلها آتية في التكوين : شجيرات ، بنايات ، أشخاص ، سماء ، أرض ، ورود ، رموز إيمانية ، إلخ . إنها سجادة تحقق الجماليات في عملية متبادلة من الاقتراب والابتعاد من مفردات الطبيعة . هناك نفس التركيب في حكاية صندوق الدنيا (١٩٨٨) ، هذه الحكاية التى جعلت من الصندوق الخشبى مرآة تكشف عن الحلم الذى لا يقل عن النزول لمشاهدة الواقع ، فالحس الحالم يرى الطبيعة لا تقل أهمية عن تصورهما في التخيل . وهندسية البناء في تلك الأشكال (١٦ ، ١٧ ، ١٨) لم تكن عائقا في الاحساس بفطرية التعبير ، لأنه أطلق الفكر على الغارب ليدخل عالما من الرموز قد تحررت من النزعة الوظيفية إلى عالم الجمال المطلق ، ليس الأمر نوعا من التمرد فحسب ، وإنما بحث عن أصل الأشياء ومفهومها الجوهرى من خلال إنكار وظيفتها التقليدية . إن الغاية عند داوستاشى الوصول إلى حقائق جمالية وقيم فنية تتأتى عن الروابط المستديرة والمستقرة بين الفنون الشعبية والموجودات من الإنفعالات والتخيلات والأحلام الواعية وغير الواعية . لقد أعاد الفنان كشفها من موضع عدم الاستسلام لمسلمات لا تثير الدهشة بالشكل الذى لا يثير معه الرغبة في الإنتاج الفنى . لقد زعزع داوستاشى البنايات الرمزية ، ثم بعد تصدعها عقد لها ترتيبات متتالية من الترميم والتنكيسات ، حتى وصل إلى ضرورة إعادة البناء كله فأقام بنايات جديدة من اللوحات تحمل في أساسها فكرة وتصل بنا إلى فتحات تطل منها مجموعة من العناصر الهامة أهمها اللون ، الزخرفة ، التركيب العضوى الواعى . إن ثمة نوافذ أخرى غير هذه يمكن تحليلها وتبينها . فإذا لاحظنا التجريدات التى تحيط بالعناصر الهندسية ، سنتبين أن الأبواب الموصلة إلى عالمه لا نهائية ولا مألوفة ، ولكنها محكمة متماسكة ممهدة الطريق إلى المعاشة والمشاركة ، وليس بالضرورة إلى فهمها . إنه عطاء من الطوفان المتصل لوحة وراء لوحة وكأنها كلمات متتالية ، إنه عطاء لا يجوز للإنسان أن يتدخل فيه بأى نقد يدعو إلى الحذف أو الإضافة أو التعديل ، لأنه عمل متكامل يسمح لموج الإحساس أن يتدفق داخله ، ثم تأتى بعد ذلك عملية الرأى الذاتى لنا أو لا تأتى لأنها فكرة إيمانية عايشها الفنان وحققها في أعماله . إن المرء عندما يتوازن فإنه يعانى في إنتخاب الوسيلة ، ومع ذلك فما أن يجدها حتى يترك الآخرين يعانون معاناته في وجوب الفصل بين مجال الفن ومجال ما هو معتاد .

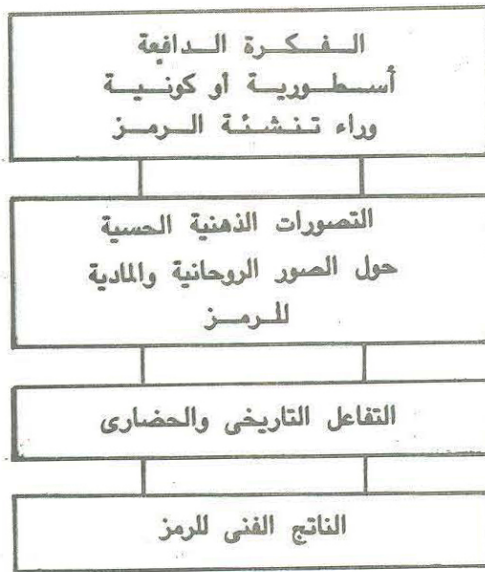




وبعد .. لا شك أن الأبعاد التاريخية لعبت دورها في تنشئة الرمز الشعبي ، وإن هذه التنشئة كانت في الماضي عبئاً على كاهل الشعبين فقط ، ولكن مع الاهتمام المتزايد من قبل المثقفين والفنانين الباحثين عن الأصالة في العمل الفني والإبداعي ، في الكشف عن الأشكال الفنية للفن الشعبي ورموزه وإعادة صياغته مرة ثانية من خلال فكرة التأصيل في الفن . وإلا الاكتشاف وإعادة الصياغة طبيعة واحدة وخصوصاً عند المبدعين لأنها تحقق النماء للفن وتجاهد في سبيل بقاء خصوصيته .

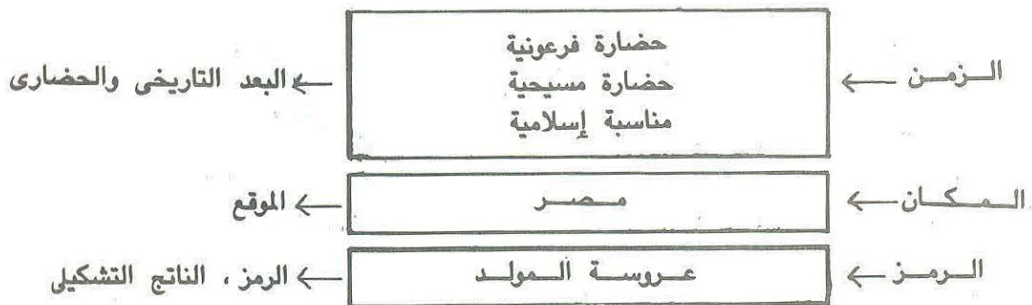
لابد لنا في هذا العرض الشامل لتنشئة وتطور الرمز الشعبي من الإشارة ، أولاً ، إلى ما يسمى الرمز ودوافعه ، أو الأسس النفسية والعوامل الاجتماعية التي تؤثر في اتجاهات التشكيل الجمالي وتفرعها . فالرمز وتشكيله ، أياً يكن ، لا يبرز بطريقة إرتجالية أو عفوية ، ولا هو بظاهرتة من صنع الجماعة في حقبة ما ، بل يظهر بشكل تراكمي يتفاعل مع معطيات الأبعاد التاريخية والقيم الثقافية السائدة والمتوارثة في المجتمع . فالإبداع في الرمز الفني وطرق تشكيله يتوقفان على الفكرة الحسية القائمة حول المعتقد أو الجنس أو الأسطورة في المكان والزمان . فكلما زادت التصورات وتعددت ، زادت قدرة الشعبين على الخلق الفني للرمز والإبداع الشكلي والجمالي له . غير أن التراكم في صيغ الرمز لا يأتي أبداً من فراغ ، ولا يأتي بمعزل عن المسببات الدافعة له من الأبعاد التاريخية والحضارية والاجتماعية ، وبالتالي تتراكم الأشكال الفنية للرمز تجانساً مع تلك الأبعاد .

ومن هنا فإن تنشئة الرمز أولاً ، ومن بعدها التصور الجمالي له ، جاءا ملازمين للتغيرات الحضارية والاجتماعية ، وبالتالي تعدد التصورات الملازمة لفكرة الرمز في ذاته . ونستطيع أن نقول إن تنشئة الرمز توافقت مع التطور الحضاري ذات الاتجاه الواحد في أسباب بلورة فكرة الرمز بين الأسطورة والكون ، وما يتضمنهما من وحدة في الذهن إتجاههما للدين والسم والطقوس الاجتماعية .. إلخ . وليس معنى وحدة الذهن إتجاه تلك المسببات ، فالمسببات لها نظام موحد ، كما أشار إلى ذلك تايلور في كتابه الحضارة البدائية . إن فكرة الدين تقف وراء معظم الأشكال الفنية للرمز الشعبي في كل زمان ، وأن هذه الفكرة تصب في إتجاه التوحيد بالاله ، ولكن الاعتقاد بالروحانية تجاه هذا وكيفية التعبير عن ذلك متشعب ومتفرع ، ولا يمكن حصره في نظام موحد بالنسبة للحضارة القديمة أو الحضارات التي مازالت تعيش على موروثاتها البدائية في وقتنا هذا . ومن هنا فإن تنشئة الرمز في كل مرحلة تاريخية تبنى على قدرة أعضاء المجتمع على خلق عدد من تصورات روحانية جديدة على الأصول الحضارية للمعتقدات الدينية المصاحبة لها . لذلك فإن دراسة الرمز الناتج عن هذا الخلط يعنى ، في الوقت ذاته ، دراسة الخيال الذي يسبق بناء الرمز وتشكيله ، وهذا الأمر يتطلب منا أن نكون في موقف المتخيل ذاته حتى نقيم عليه ترجمتنا السليمة لمعنى الرمز . فالتخيل ما هو إلا هذا المسار الذي يتشكل فيه ويتقوّل تصور شيء ما من خلال الحاجات الغريزية للشخص ، والذي يفسر فيه التصورات الشخصية بالتكيف المسبق للشخص في محيط موضوعي .



إن الرمز يتشابه مع إدراكه ويعطى للإنسان دافعاً خيالياً من التصور الحسى يمكن أن يغرف منه لكى يبقى على قوة تحقق له الأمان . إن اللجوء الممكن دائماً إلى الرمز يقى المرء من الشعور بالغربة ومن الإحساس بالقلق . إن الرمز له إبعاد تدمج بين التخيل الغيبى وبين الواقع المادى ، من دون أن يوضح بالضرورة كيفية توظيف الرمز وفعاليته . يركز تصور الأشكال الفنية لكل فرع من فروع الرمز الواحد على الأدلة التى تعطى المرء ما يرى أن يكون عليه — من وراء قناعته بذلك — الرمز وتشكيله ، والاهتمام بالرمز هو ، أساساً ، الذى يرسم الخط الفاصل بين الحدس به وتطبيقاته الحسية ، وهو الذى يشكل من الموضوع الجمالى ، عالماً من التأويلات التى لا تنضب . وإن كان المعنى من ورائه دائماً متشابهاً ، ودائماً متجدداً فى أن واحد . والموضوع الجمالى للرمز يدخل اللا معقول فى المعقول ، ويجعل من النظرة له فى حالة من التماسك بين كل هذا . إن الآثار الناتجة عن الموضوع الجمالى للرمز التى تجرّه على تدفق المشاعر أو على تشابك المستهدفات ، يشعر المرء غالباً بالضمون الذى ابتغاه كفرّد وأيضاً كأفراد . وهى آثار تبعث الحقيقة التى لا يمكن ، بطريقة أخرى إدراكها فى عمقها إلا بالتشكيل الجمالى لها فى صورة مرئية تسمح بالبده فى معاشيتها ، والاقتراب منها أكثر وأكثر .

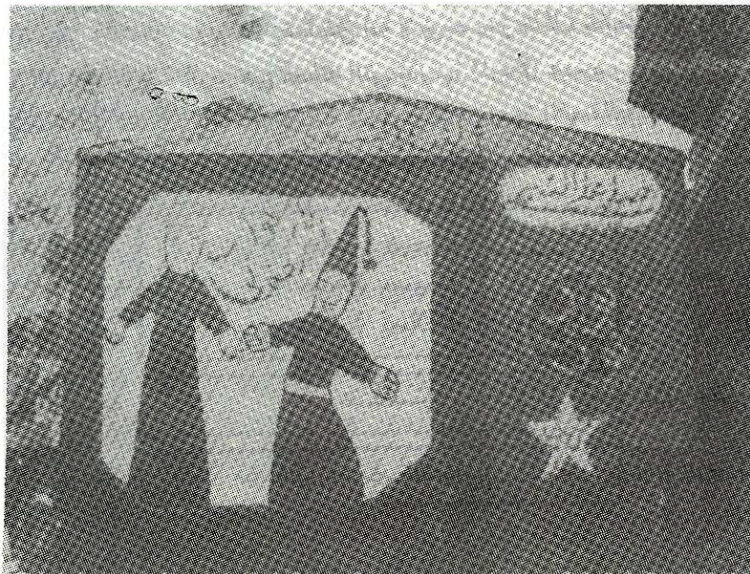
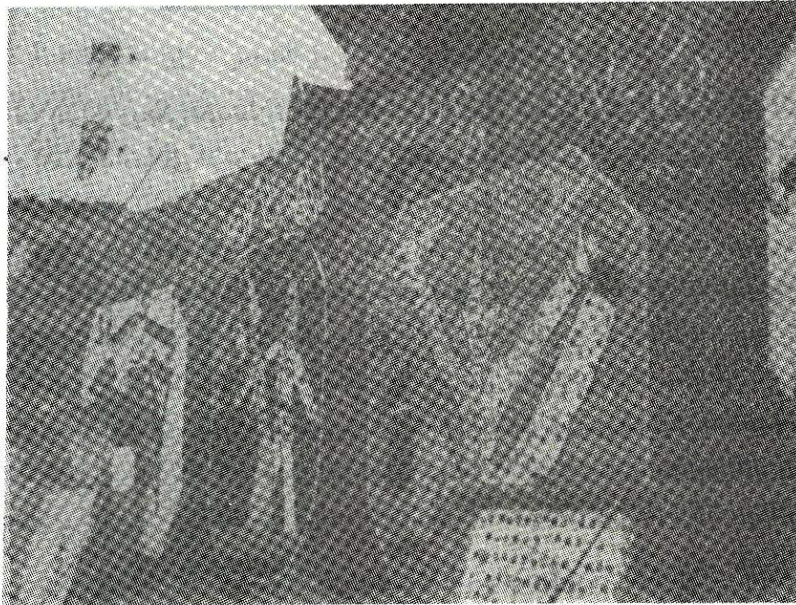
واللحمة التى تميز الرمز ومراحل تنشئته ، وأشكال الصياغة الجمالية وإرتباطها بالتغيرات التاريخية والحضارية ، إلى جانب تقدم الحياة المادية ، وتنوع الموضوعات الروحانية وميادين المعرفة التى تحيط بذلك كله . تؤكد على وجود تراكم بنائى للرمز ، وتعقد بنيانه الموضوعى والشكلى ، ويؤكد أيضاً على أنه لا يوجد رمز صاف خالص وليد وقته دون أن يكون له أنساب وصلات وصل مع الرمز السابق . وبنية الرمز هى لحمته التى يدركها المرء فى عصره ، وهى أيضاً شكل تاريخى وحضارى ويبقى فى أن واحد . واللحمة التى تتصف بها مثلاً عروسة المولد كرمز من رموز الاحتفالية للمصريين ، فإنها تتشابه من خلال عدد من الخيوط المتباينة تمثل اتجاهات متعددة وتراكمية فى المكان والزمان .



تحدد الدوافع للإثارة حول الرمز في خمسة أشكال رئيسية ، كالكلمة ، أو التشكيل ، الفعل الإيمائي ، على النحو التالي :

- أشكال التعبير الحركي والصوتي .
- أشكال التشكيل النحتي والرسم .
- أشكال مضافة كالخزف والتماثيل .
- أشكال الكتابات والأشكال الهندسية المجردة .
- الوقائع الروحية والكونية ، والتصور لهما .

وبناء على ما تقدم ، نستطيع أن نتساءل هل الرمز إجتماعي ؟ في الحقيقة أنه من الصعوبة بمكان أن نحدد إجابة واضحة حول هذا السؤال . ولكن مع ذلك فإننا نميل إلى القول إلى أن الرمز الفني ، لا إجتماعي ، وإنما هو صورة جمالية فردية لوظيفه نفعية للآخرين . في حين أن السبب للرمز قوة إجتماعية لها نسق موحد من المعتقدات والممارسات التي تلزم الآخرين بها ، ويكمل الرمز الجانب الفني والنفسى لهذا النسق ويمكن لنا أن نتبين ذلك من الأشكال التي إبتدعها الفنان التشكيل الشعبي على العربات الشعبية التي يستخدمها في احتفالية المولد (أشكال : ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢) .



المعتقدات والخرافات الشعبية ميدان هام في الدراسات الفولكلورية طال إهماله

تأليف : ويلاند د.. هاند
ترجمة : أحمد صليحة

النوع تباهى بها . وقد وجه بعض العاملين في هذا الميدان اهتمامهم إلى ميادين خاصة من الموضوعات عن التقاليد الشعبية المتصلة بالطقوس مثلاً^(٦) والمعتقدات والخرافات الشعبية المتصلة بالحيوانات والنباتات^(٧) والمظاهر المختلفة لدورات الحياة^(٨) والطب الشعبي^(٩) والسحر والممارسات السحرية^(١٠) .

وفي ضوء هذا النشاط الأوربي سيكون من المفيد أن نولي النظر الآن إلى الأعمال التي أنجزت على هذا المنوال في أمريكا . وأول ما يتبادر إلى الذهن أن الفارق ليس كبيراً بين جانبي المحيط الأطلنطي ، ولكن المجموعات التي أعدت في أمريكا تفتقر إلى الشمول حتى في الولايات المتحدة التي نهضت بالشطر الأعظم من العمل الميداني . ورغم هذا ، فإن هذه الجهود ، وإن تشئت تمثل قاعدة صلبة يمكن إضافة المزيد إليها وإجراء الدراسات التحليلية على أساسها . ومن أهمها المجموعات القديمة لبرجن في نيوانجلند وغيرها من المناطق الأمريكية^(١١) ، والمجموعات الهامة التي أعدها فيما بعد فوجل عن الجالية الألمانية في بنسلفانيا^(١٢) وتوماس عن كنتكي^(١٣) وهيئات عن الينوي^(١٤) وهندسون عن المسيسيبي^(١٥) ومجموعة المعتقدات والخرافات الشعبية عند زنوج الجنوب التي أعدها بكت والتي تعتبر من المجموعات

تمثل المعتقدات والخرافات الشعبية لوناً هاماً من ألوان الفولكلور ، ورغم هذا فقد تأخر الاهتمام به قرناً ونصف القرن عن أشكال الرواية والأغاني والأناشيد الشعبية . ولم يكن هذا الإهمال الذي تعرض له هذا اللون في أوروبا بأقل منه في أمريكا . وهذه الدراسة تركز إلى حد كبير على أمريكا وأوروبا ، وبالأخص الولايات المتحدة ، ولكنها لا ترمي في المقام الأول إلى أن تكون مسحاً للدراسات التي أجريت على المعتقدات والخرافات ، بل إن الهدف منها هو تحديد ميادين الدراسة التي تنتظر يد الباحث لكي يطرقها ، سواء في أوروبا أو الولايات المتحدة .

إن المجموعات التي أعدت عن المعتقدات والخرافات الشعبية في كثير من البلدان الأوربية ضخمة ، ولكن قل منها ما يعتبر مجموعة معتمدة على غرار مجموعة داليل في اسكتلندا^(١٦) وبراند في إنجلترا والجزر البريطانية^(١٧) وفوتكه في ألمانيا^(١٨) ولانتمان وفسمان في المناطق الناطقة بالسويدية في فنلندا^(١٩) ولوريتس في أستونيا^(٢٠) . كما أن الباحثين أعدوا مجموعات أبسط من الخرافات والمعتقدات الشعبية السائدة في بعض المناطق الخاصة (كالولايات أو المقاطعات أو الأقاليم أو المراكز وغير ذلك من مناطق التقسيمات الجغرافية أو الإدارية) . ولبعض البلدان مجموعات اقليمية جيدة من هذا

الهامة^(١٦) . فضلاً عن هذا ، فقد قدمت المجموعات الأصغر التي ظهرت في صورة أبحاث أو فصول من كتب أو مقالات معلومات إضافية متفرقة نحتاجها . ومعظم هذه الإسهامات جاء من منطقة الساحل الشرقى والجنوب وميدوست . وقد ظهرت مجموعة فانس رادولف الكلاسيكية الخاصة بإقليم الأوزارك Ozark في ١٩٤٧^(١٧) . واستخدمت المادة التي جمعت خلال نصف قرن كمصدر بنى عليه فرانك براون مجموعته ، الخاصة بالفولكلور في كارولينا الشمالية . أما أنا ، فبدأت في جمع المعتقدات والخرافات الشعبية في ١٩٤٤ ، وقد أضفت إلى الملاحظات النقدية التي جمعتها دراسات نشرت في أواخر الخمسينيات ، واستمر نشرها حتى صدر المجلد الأخير من هذه المجموعات في ١٩٦٤^(١٨) .

وكانت هذه البيانات المقارنة التي استخدمت كحواش لمجموعة براون أساساً لقاموس المعتقدات والخرافات الشعبية الأمريكية : Dictionary of American popular Beliefs and Superstitions .

وكان التفكير في إعداد هذا القاموس قد بدأ في مرحلة مبكرة من العمل في إعداد هذه المجموعة ، التي يعتقد البعض أنها تمثل نقطة انطلاق للتحليل العلمى للمعتقدات والخرافات الأمريكية ، ولكنى أنا نفسى ترددت في التسليم بهذا الرأي نظراً لكم العمل العظيم الذى مازال علينا أن نقوم به في أنحاء كثيرة من الولايات المتحدة ، بل وفي كارولينا الشمالية نفسها ، حيث استطاع البروفيسور جوزيف كلارك نفسه أن يقدم إضافات هامة لمجموعة المعتقدات والخرافات الشعبية^(١٩) كما أضافت المجموعات العامة التي ظهرت في أماكن متفرقة كماً هائلاً مماثلاً من المواد الجديدة^(٢٠) . وإنه لمن السابق لأوانه الآن أن نحدد مدى اتفاق مجموعة أوهايو للمعتقدات والخرافات الشعبية مع النسق الذى كشف عنه الدارسون بالفعل . وقد استغرق إعداد هذه المجموعة ، التي يتولاها نيوبل نيلز بكت ، واحداً وأربعين عاماً (١٩٢٦ — ١٩٦٧) ، وسوف تكون في حجمها ضعف حجم مجموعة براون . وفي الوقت الراهن أقوم بتحرير مادة هذه المجموعة لكي تكون رافدا يغذى قاموس المعتقدات والخرافات الشعبية . وتركز هذه المجموعة على المجتمعات المدنية والعرقية في تلك الولاية الشمالية الكبيرة ، ومن ثم فسوف تثرى الحصيللة الفولكلورية الأمريكية ، التي تزداد ثراءً فيما

يبين مع كل مجموعة تخرجها المطابع عن الولايات والأقاليم الجغرافية في الولايات المتحدة وكندا ، وسوف تقدم لنا هذه المجموعات مقاتيح نستقرئ بها معانى ووظائف المعتقدات والخرافات الشعبية .

وعندما نجمع بين تلك الاشتات المتفرقة ، القديمة والحديثة ، الحضرية والعرقية مع سوافها من المعتقدات والخرافات الأنجلوسكسونية التي يغلب عليها الطابع الريفى ، فسوف تتكون لدينا فكرة وافية عن نوعيات وقيمة هذه المعتقدات والخرافات الشعبية الأمريكية في ميدان الدراسة العلمية ، خاصة بعد أن تقسم وتصنف حتى ترتب في مواد معجمية . وينبغى أن يواكب هذه الخطط طويلة الأجل فحص متواصل للمجموعات المتميزة من المعتقدات والخرافات الشعبية ، حيثما كانت تحتوى على مادة أساسية تدعم دراسة مجموعة ما من ذلك النوع الفولكلورى في الإطار الفعلى لحياة الإنسان . فأى شئ يشير إلى قيمة هذه المادة عند أصحابها سوف يضيف الكثير إلى الحوار الدائر حول المعتقدات والخرافات الشعبية في عالم القرن العشرين كما نعرفه ، وإذا حكمنا من آراء الكتاب على مدار العقود الثلاثة الماضية ، أو نحو ذلك ، فس نجد أن هذه الاعتبارات تندرج من معتقدات تسيطر أو تؤثر على الحركة الفردية أو الاجتماعية من ناحية ، إلى أفكار تجذب الخيال أو تستدعى ذكرى قديمة أو تمنح لحظة سعادة ، أو نزوة طارئة على الذهن تتبدد في التودون أدنى تأثير على صاحبها أو على أى شخص آخر . ويجب أن يستمر الحوار بالطبع ، ولكنه لن يكتسب الوضوح والقوة إلا بتوافر المزيد من المواد الوثائقية التي تدعم الآراء النظرية . فالنماذج التي وضعت للسكان الوطنيين في نصف العالم الآخر بنظمهم الاجتماعية الجامدة ، وأسلوبهم الموحد في العيش لا يمكن أن تنطبق على الحضارة الأوروبية والأمريكية . ففي الولايات المتحدة ، خاصة المدن الكبرى ، لا يكاد السكان يتفقون على وجهة نظر واحدة ، لا من حيث الدين والسياسة والاقتصاد والحياة الاجتماعية فحسب ، بل يمتد هذا إلى الحياة الفردية والثقافية للمجتمع . ولما كان من المتعذر في الكثير من الأحوال الحصول على اجماع معقول بشأن أى مسألة من مسائل الحياة اليومية ، فمن المستبعد ، إن لم يكن من المستحيل ، أن نتوقع اكتشاف نظام متماسك للمعتقدات الشعبية في المجتمعات الحديثة ، ولكن البيانات العرقية والمهنية تشكل

استثناء من هذه الحالة العامة ، مثلما هو الحال في بعض المناطق المدنية أو الأحياء التي تخضع لتأثيرات دينية وعقائد قوية .

بل إن المجتمع المدني ، بما يكسوه من طبقات مختلفة وغير متماسكة من الطلاء الزخرفي ، يشكل تحدياً يواجه الباحث الذى يرغب في تقصى المعتقدات والخرافات الشعبية المعزولة المتفرقة التي تكاد تنوّه في خضم الأفكار المتصارعة ، حتى يصل إلى منبعها الأصلي . وهذا الأمر يقتضى صبراً ومهارة في محاوراة الأفراد ، وكذلك الاستعانة بالمعلومات التاريخية ومقارنة تلك المعلومات التي يحصل عليها بالمعلومات المتوفرة عن الخرافات والمعتقدات الشعبية في المناطق الأخرى . ولا يهمل الباحث هنا أى معتقد شعبي كان ، لأن جميع المعتقدات التي يتوصل إليها سوف تساهم في نهاية الأمر في إثراء المحصول العام للمعرفة وتكمل رصيدها . ومن وجهة النظر التوفيقية الواسعة هذه يصبح من المسلم به أن لكل جامع وباحث دوراً هاماً يلعبه^(٢٣) .

فلننظر الآن في المجالات الخاصة للميدان الذي يتطلب منا العناية ، وأولها الحرف التي تقتضى منا جهداً أكبر لاستيفاء جمع المعتقدات والخرافات الشعبية للمشتغلين بها ، ومنهم البحارة ، خاصة الذين يعيشون على الساحل الغربى ومنطقة البحيرات العظمى . أما التراث الشعبى لعمال المناجم فلم يستوف جمعه بعد رغم جهود كورسون وهاند وامريش وجرين ، وأما المهنتان اللتان أسهمتا بقسط وافر من التراث الشعبى الأمريكى الكلاسيكى في مجال القصة والأغنية فلم نسجل شيئاً يذكر عن الخرافات والمعتقدات الشعبية للمشتغلين بهما ، وأعنى بذلك مهنتى قطع الخشب وتربية الماشية . وقد استرعت تلك الملاحظة انتباهى في مطلع الأربعينيات ، فأرسلت إلى إيرل كليفتون بك وج . فرانك دوى استفسر عن رأيهما ، ولكنهما لم يقدموا لى تفسيراً لتلك الظاهرة أو رأياً معارضاً . ويتراءى لى أن حماس الباحثين لجمع الأغاني والقصص الشعبية دفعهم إلى إهمال السؤال عن الخرافات والمعتقدات الشعبية . ورغم أن الوقت قد تأخر الآن عن تدارك ذلك الأمر ، لكن يمكننا أن نعالج بعض أوجه النقص هذه .

وللحرف التي تنطوى على مخاطر كبيرة نصيب وافر من التراث الشعبى ، ومنها بناء الأبراج ، ولكن لم يطبع من هذا التراث سوى القليل^(٢٤) . كما أننى لا أعرف باحثاً اهتم

بدراسة حرف البناء بوجه عام . وإذا كانت الاخطار التي تنطوى عليها المهنة عاملاً هاماً في توليد الخرافات ، فإننا نقطع بوجود الكثير منها لدى عمال الكهرباء والسباكين بل وحتى النجارين . ويكتفى هؤلاء الطلاء من متاعب صحية في القنوات الفنية واللافنية أصبحت مضرب الأمثال . وكان هذا هو السبب في ظهور العديد من القصص عن استخدام الويسكى واللين في زرع الدسم ، وغير ذلك من الأساليب لعلاج التآكل الفنية . وفيما عدا هذا لا أعرف أية معتقدات شعبية خاطئة بظانة عمال الطلاء ، وهى مهنة معروفة بكثرة التآكل . ولكن لحرف الطباعة تقاليد ثرية تعود إلى أيام تقنيات الطوائف العمالية القديمة ، وإن لم يتوصل إلى جمعها فيما يتدرج تورتيس^(٢٥) . طومسون الذى يعتبر من أفضل الباحثين الذين درسوا هذا الأمر^(٢٦) .

ورغم أن الخياطة من الحرف التي صيغت حولها الكثير من القصص الشعبية ، لكنها لا تحتل مكاناً بارزاً وسط المعتقدات والعادات الشعبية . على أن أحد طلابى السابقين نشر في ١٩٦٤ مقالاً مثيراً عن فولكلور هذه المهنة في لوس أنجلوس ، ركن فيه أساساً على المعتقدات والتقاليد^(٢٧) كما أننا نقرا في المصنف من حين إلى آخر عن المعتقدات والعادات السليلة لعمال القبعات . وإنه لما يحيرنى في هذا الصدد أن يهتم مثل مهنة عرض الأزياء بما تنطوى عليه من منافسات لملابس بين بيوت الأزياء لم تنتج معتقدات أو عادات شعبية . حيث لم تلحظ زوجتى كليستر التي تتمتع بقوة ملاحظة كبيرة لثقافة معتقدات خاصة تتصل ببيوت الأزياء الراقية في نيويورك أن تلاحظ اشتغالها عارضة أزياء في الفترة من ١٩٣٥ حتى ١٩٤٥ .

ولم تسجل للمهنوعات الأمريكية سوى القليل من التراث الشعبى الخاص ، بالذات المتفرقة مثل الحدادة واصلاح عجلات عربات القليل من تسليك المداخن والسقاية وغيرها .. فلم يشغل العلماء أنفسهم بتتبع الآثار الفولكلورية لهذه الحرف المندرس^(٢٨) . ويمكن للباحث الآن الحصول على هذه المعلومات من بعض الشهود الأحياء لتلك المهن ، ولكن عليه أن يعتمد على الوثائق المنشورة ، مثل السير الذاتية أو تراجم الأشخاص أو المذكرات وغيرها من الوثائق الأسرية ، وأهم من ذلك المهنوعات التي كانت تنشرها الصحف والمجلات الشعبية .

القانونية والعقابية .

ولاريب أن علم الطب الحديث يختلف كل الاختلاف عن الطب الشعبي ، وإن كان له هو أيضاً فولكلوره الخاص . ومع هذا ، فلسنا نعرف الكثير عن هذا الفولكلور ، وقد جمعت في سجلاتي أكثر من ٣٠٠ ألف مادة عن الفولكلور الطبى الشعبى الأمريكى ، وليس منها سوى القليل جدا الذى يتصل بالمستشفيات والجراحة والتخدير وغير ذلك من الأمور التى تمثل الخط الفاصل بين الحياة والموت . وحيث إن المخاطر الجسدية والعقلية تحف دائماً بهذا النشاط ، فلنا أن نتوقع وجود كم كبير من الماثورات الفولكلورية الخاصة به . ومن المجالات القرية من ذلك ميدان صناعة الأغذية الصحية التى تشهد الآن إزدهاراً كبيراً ، ويرتبط هذا الميدان بنشاط إعلاني مكثف وظهور «صباحات» غذائية ، وهو يمثل منهجاً جديداً تماماً لمعالجة جسم الإنسان والشؤون الصحية وسلامة الجسم ، وهو يرتبط بدوره بالبحث عن الشباب الأبدى والمحافظة على الجمال والسمو بالطاقات الروحية . وقد اهتمت إحدى تلميذاتي بالبحث في هذه المسائل ، وكشفت عن مادة كافية وهى تسعى إلى التوصل إلى الرابطة بين أفكار القرن العشرين هذه والأفكار التى كانت سائدة في الماضي عن الشباب والخصوبة والجس وماشابه ، وهى الأفكار التى توارثتها شعوب كثيرة تنتمى إلى ثقافات راقية في مختلف أنحاء العالم منذ عصور سحيقة .

لقد أدرك الباحثون المحدثون الذين درسوا الخرافات بدءاً من هينريش لودفيج فيشر حتى سير جورج جيمس فريزر وأفريد ليمان وجوستان يهودا^(٢٩) أن هذه الخرافات تمثل قوة شريرة تسيطر على عقل الإنسان ، وكان على مالفينوفسكى ، فيما بعد ، ومن تلوه أن يظهر الآليات الاجتماعية التى يمكن بها لبعض النظم الفكرية والتجارب الأولية أن تمارس قوة إيجابية تحرر عقل الإنسان وهوى يسعى للسيطرة على قوى الطبيعة التى تناوئه . ومنذ وقت قريب حاول وليم ر . باسكوم وغيره توسيع نطاق هذه المبادئ الأساسية للوظيفة الاجتماعية وفائدتها العامة لحقل الفولكلور ككل^(٣٠) . وساعدت هذه الجهود على تبديد الأفكار القديمة التى كانت ترى في الفولكلور مجموعة من المعتقدات والعادات العتيقة المتبقية حتى يومنا .

ولئن كان من الممكن أن نتتبع في الثقافات الراقية تاريخ

أما المهن الوضيعة مثل الميسر والدعارة^(٣١) والسرقة والسطو والأنشطة غير المشروعة فهى موارد ثرية حقيقية ، ولكن الباحثين لم يهتموا بجمع المعتقدات الشعبية والعادات السائدة في تلك المهن . وأفضل المراجع الآن التى يمكن الاستعانة بها في دراسة التراث القديم لهذه الميادين نشرات ومجلات الشرطة ، وهو إجراء حتمى لدراسة بعض الرياضات غير المشروعة أو المندرسة مثل مصارعة الديكة والكلاب ، والكلاب والجرذان .

ومن المجالات الهامة التى أهملت دراستها مجال الرياضة ، رغم مالها من أثر اقتصادى هائل على الحياة في أمريكا وسطوتها على جماهير المتفرجين التى تنشد المتعة ، لعل أن لعبتى كرة القدم الأمريكية والبيسبول حظيتا بنصيب من الاهتمام على عكس الرياضات الأخرى مثل التزلج على الجليد وكرة السلة والجولف والتنس والعدو والملاكمة والمصارعة والرمى بالقوس .

ومن بين فنون الترويح الاستعراضى ، حظى المسرح بقسط من الدراسة^(٣٢) على عكس صناعة السينما ، فيما عدا بعض المعتقدات والخرافات التى يؤمن بها بعض نجوم السينما كأفراد ، والتى سجلتها المجالات الفنية . وكان هذا الإهمال كذلك من نصيب الأوبرا والباليه والمسرح الغنائى والأوركسترا . والقليل الذى سجل عن هذه الأنشطة يوضح لنا مدى ما خسرنه بإهمال ذلك التراث الفولكلورى . ومن أهم المصادر التى تفيد في هذا المجال المجالات الشعبية والمجلات الفنية . ويبدو أن علماء الفولكلور قد أهملوا بالكلية دائرة صناعة الاتصالات الآخذة في الازدهار .

وإذا انتقلنا إلى المهن الراسخة ، فسنجد أن الباحثين قد أهملوا دراسة الروابط الفولكلورية الخاصة بالقانون في العصر الحديث ، رغم الرصيد الهائل من التراث المتصل بالإجراءات القضائية والعقوبات القانونية ، والذى يرجع إلى عهد قديم . ومن المسائل الخطيرة التى تعرض للباحث التساؤل عما إذا كان هذا التراث القديم قد تعرض لتحديث أم لا . وكما أشرت في موضع آخر^(٣٣) ، فإن الاحتمال ضعيف في العثور على ماثورات شعبية باقية مرتبطة بعمليات الشنق ، وإن كانت الماثورات الخاصة بمحاكم الشرطة وسيارات الدورية والسجون تظهر مدى ثراء هذا التراث ، الذى يعود جانب كبير منه إلى أقدم عهود ممارسة الإجراءات

من البيانات الميدانية عَصَدَ بها أفكاره النظرية التي استرشد بها في بحثه . ومن أهم النقاط المثيرة للدهشة في دراساته لتقاليد صيادى السمك على سواحل تكساس أن هؤلاء الصيادين قد احتفظوا بتقاليدهم القديمة الراسخة في القرن العشرين . وساق من الأدلة المقنعة ما أثبت أن الاعتقاد في قدرة السحر على حل المشكلات ، أو على الأقل الركون إلى الأساليب العتيقة في معالجة المواقف الخطيرة التي يتعرضون لها في البحر ، يرتبط ارتباطاً مباشراً بالأخطار التي تهدد حياة الصيادين الذين يغامرون بالصيد في عمق البحر بالمقارنة بالأمن النسبي الذي يكتنف عمليات الصيد في البحيرات^(٣٥) .

وينبغي أن تدفعنا هذه الدراسة الناجحة إلى الاهتمام بدراسة الطوائف المهنية التي لم تدرس بعد ، وكذلك إعادة دراسة البحوث المنشورة عن مختلف المهن والحرف .

وهذه الوفرة المتزايدة من المعتقدات والخرافات الشعبية التي يتم جمعها في أمريكا وتنوع المادة قديمة وحديثة لاتشجع الباحث على المضي قدماً في هذا المجال فحسب حتى منتهاه ، بل تحثه كذلك على التماس مناهج لم تطرق من قبل . ومن هذه المناهج مثلاً ، التي بدأ استخدامها ، المنهج البنوي^(٣٦) . وسوف يجد الباحثون الذي سيضطلعون بتلك المهمة أن التحليل الأدبي والفني للمعتقدات الشعبية ، إن لم تكن الخرافات ، منهج مثمر . وفي هذا الميدان البكر لن يكتفى الباحث بأن يفهم آليات السحر التعاطفى حق الفهم ، بل سيكون عليه في الوقت ذاته أن يقيم المصادر الداخلية التي تسعى للتعبير عن ذاتها في الرمزية وجوانب الاشباع الجمالي ، أو حتى في الشعر . فالتفكير المتداعي (الذي نتكلم عنه هنا والآن) يتخلل عملية الإبداع لدى ناقل ومُشكِّل التقاليد الشفاهية في كل منعطف منها . فإلى جانب دقة الملاحظة والدقة إلى ربط الأشياء ذات الصلة ببعضها علينا أن نولى الاعتبار إلى التلاعب الحر بالأخيلة والمخيلات ، وهو التلاعب الذي يعطى للأدب الشعبي سحره الخاص . وعلى الباحث هنا وهو يدرس عملية تناقل الموروثات إلى محاولات تحديث المادة القديمة ، ففي الماضي مثلاً كان من المعتقد أن كنس الأرض تحت قدمي فتاة قد يصيبها بالعنوسة ، وقد أستهض عن هذه الصورة الآن باستخدام الكنيسة الكهربائية . وقد أستهض كذلك عن التفسيرات القديمة لظاهرة البرق بتفسير حديث يمجّد تكنولوجيا القرن العشرين

كل معتقد أو خرافة من المعتقدات والخرافات الشعبية عبر القرون في الوثائق من مختلف الأنواع ، إلا أن هذه الوثائق تخلو بوجه عام من أية معلومات عن درجة الاعتقاد في خرافة معينة ، كما أنها لا ترسم خلفية تدعم فكرة وجود رقابة اجتماعية على الأشخاص الذين يعتقدون هذه المعتقدات ، وتخلو هذه الوثائق من إشارات واضحة تجعلنا نحس أن نفس هذه المعتقدات كانت أدوات تدعم المجتمع وتبرر وجوده . وإذا أراد الباحث أن يلتمس دليلاً على أن للخرافات تأثيراً عميقاً على الأشخاص ، وأن هذه الخرافات تقدم في كثير من الأحيان دوافع قوية وضوابط للسلوك الإنساني^(٣٧) ، فعلينا أن نتجه إلى «اللجند» (الأسطورة) الشعبية . ومن فئاتها الكاملة «حكايات الخُرمانيات» Frevelsagen ، وهي تصور قصص الاجترأ على المحرمات ، لابعناها المقدس والدينى فحسب ، بل وبمعنى الخروج عن القانون وتحدى مؤسسات السلطة أو السلوك المنافي للقواعد المعتادة . ودائماً ما تشتمل هذه القصص على «تابو» يجر انتهاك حرمة المتاعب والخزى على من انتهكه . وعلى ذلك فهذه القصص تمثل تحذيرات لمن يحاول معارضة المشيئة الإلهية أو الفضائل العامة أو القيم التقليدية للمجتمع . كما أن «اللجندات» التي تعالج قصص الموتى ورجال الدين والشيطان وأحياناً السحر تعرض لحالات ينال فيها المجترئون على انتهاك القوانين القضائية والاجتماعية وكذلك الخطاة عقابهم . وفي مقالات أخرى عالجت الصلة بين اللجند والمعتقد والعادة والمعتقد^(٣٨) ، ومن ثم يكفى هنا أن أشير إلى أن «اللجندات» الشعبية التي تمس المعتقدات تجسد بلا ريب ، في صورة القصة ، الدور الذي تلعبه المعتقدات في المواقف الفعلية التي يمر بها الإنسان ، أو الأسلوب الذي يبرر به الإنسان في تلك المواقف مصداقيتها . ومن الواضح أننا لانستطيع أن نستوفي هذا الموضوع حقه من الدراسة ، على الأقل بالنسبة لأمريكا ، حتى تجرى المزيد من الجهود المكثفة والمنهجية في ميدان دراسة «اللجند» الشعبية الأمريكية^(٣٩) .

ومن الباحثين الشبان الآخرين الذين درسوا المعتقدات والخرافات الشعبية باتريك ب . ملن ، الذي خصص لها أطروحته لنيل درجة الدكتوراه ، ثم سلسلة من الدراسات انبثقت عنها ، وقد اهتم بدراسة دور المعتقدات والخرافات الشعبية في المجتمع الأمريكي^(٤٠) حيث وفق إلى جمع كم كبير

وضع نص مقبول مزيل بحواشٍ ، وكان ذلك عن طريق المقارنات والتجارب المستفيضة . أما مهمة التصنيف فكانت أشد صعوبة في مجموعة باكت عن أوهايو .

إن معالجة المعتقدات والخرافات على مستويات كثيرة ، سواء في العمل الميداني أو التصنيف أو إجراء الدراسات المقارنة ، سوف يعمل على تحويل هذا الحقل العلمي الذي طال إهماله إلى حقل هام مليء بالتحديات في ميدان الفولكلور . ومن الواضح بادية ذي بدء أن الدراسة سوف تركز تركيزاً كبيراً على العادات واللجندات الشعبية داخل إطار الفولكلور ، ولن يمكننا أن نتوصل إلى حلول هامة للمسائل التي تعترضنا دون أن نتصافر الدراسات في الميثولوجيا والدين المقارن والتاريخ الثقافي . إن المعتقدات والخرافات الشعبية تناوش فكر الإنسان وتهيمن على روحه في أعماق مستويات الوعي .

حيث يقال للأطفال إن الله يلتقط لكم صوراً بالفلاش . وهذه الأمثلة المتفرقة ، وغيرها من الأمثلة التي تشكل جزءاً من ذخيرة المعتقدات الشعبية في أيامنا ، تظهر كيف يتحول الإحساس بالخطر نحو القوى المجهولة والمعادية الذي يخلو من المرح في كثير من الأحيان ، إلى فهم بل وإعادة صياغة لتلك المؤثرات في ثوب مرح ، فيمكنه أن يعيد توجيه مسارها ويتلاعب بالفاظها ، وغير ذلك من وسائل التعامل مع الخرافات والمعتقدات الشعبية ، التي تشكل جزءاً من التراث الفكري للإنسان الحديث .

وفيما يتعلق بالمسائل النظرية المتصلة بالمعتقدات والخرافات الشعبية مازال أماننا الكثير لنعمله ، ولكننا لانستطيع التنبؤ الآن بالنحى الذي سيسير عليه العمل ، فعلياً أن ندرس المجموعة الكاملة للمعتقدات بأسلوب أكثر شمولاً عما هو الحال عليه اليوم . وفي هذا السياق علينا أن نشير إلى أن مجموعة براون نفسها لم يكن الهدف منها سوى

الهوامش

- ١ - John Graham Dalyell, *The Darker Superstitions of Scotland* (Glasgow, 1835).
- ٢ - John Brand, *Observations on the Popular Antiquities of Great Britain, Chiefly Illustrating the Origin of Our Vulgar Customs, Ceremonies and Superstitions*, ed Sir Henry Ellis, 3 vols (London, 1901-02).
- ٣ - Adolf Wuttke, *Der deutsche Volksaberglaube der Gegenwart*, 3rd ed. by Elard Hugo Meyer (Berlin: 1900).
- ٤ - Gunnar Landtman and V.E.V. Wessman, *Folketro och Trolldom, Finlands Svenska Folkdiktning* 7, pts. 1-4 (Helsingfors, 1919-55).
- ٥ - Oskar Looorits, *Grundzüge des estnischen Volksglaubens*, 3 vols. (Lund, 1949-5').
- ٦ - Richard Inwards, *Weather Lore*, 4th ed. (London, 1950).
- ٧ - Eugène Rolland, *Faune populaire de la France*, 13 vols (Paris, 1877-1911); Frank Cowan, *Curious Facts in the History of Insects, Including Spiders and Scorpions* (Philadelphia, 1865); Charles Swainson, *The Folklore and Provincial Names of British Birds* (London 1886); Fanny D. Bergen, *Animal and Plant Lore, Memoirs of the American Folklore Society*, no.7 (Boston and New York, 1899); Eugène Rolland, *Flore populaire de la France ou histoire naturelle des plants dans leurs rapports avec la linguistique et le folklore*, 11 vols. (Paris; 1896-1914); Richard Folkard, *plant Lore, Legends, and Lyrics, Embracing the Myths, Traditions, Superstitions and Folk-Lore of the Plant Kingdom*, 2ed. (London, 1892); Isidoor Teierlinck, *Flora Diabolica. De Plant in de Demonologie* (Antwerp, n. d.); idem, *Flora Magica* (Antwerp, 1930); Joh. Th. Storaker, *Naturriggerne i den Norske Folketro, Norsk Folkeminnelag*, no, 18 (Oslo, 1928).
- ٨ - J.S. Moller, *Mod'er og Barn i Dansk Folkeoverlevering fra Svangerskab til Daab og Kirkegang*, 2 vols. (Copenhagen, 1939-40); Ida von Düringsfeld und Otto Freiherr von Reinsberg, *Hochzeitsbuch. Brauch und Glaube der Hochzeit bei den christlichen Völkern Europas* (Leipzig, 1871); Seán Ó Suilleabháin, *Handbook of Irish Folklore* (Dublin, 1942); E. Bendann, *Death Customs, An Analytical Study of Burial Rites* (London, 1930).

- وفيما يتصل بقصص الأشباح توجد دراسات كثيرة بهذا الشأن بدءاً من الدراسة المعتمدة ليشلتون دير T.F. Thielton Dyer, *The Ghost World* (London, 1898) إلى الدراسات الأمريكية الهامة التي أعدتها هيلين جريتون ، Helen Creighton, *Bluenose Ghosts* (Toronto, 1957); Louis C. Jones, *Things That Go Bump in the Night* (New York, 1959); and Ruth Ann Musick, *The Telltale Lilac Bush and Other West Virginia Ghost Tales* (Lexington, Kentucky, 1965).
- وهي مجموعات من قصص الأشباح وأساطيرهم بالطبع ، ولكنها تشرح بأسلوب قصص المعتقدات والخرافات الشعبية الأساسية التي تكمن وراء القصص ، وسوف نناقش هذا الأمر بإسهاب عند Frevelsagen فيما يلي .
- ٩ — William George Black, *Folk-Medicine. A Chapter in the History of Culture*, Publications of the Folk-Lore Society, no. 12 (London, 1883); C. Bakker, *Volksgeneeskunde in waterland. Een vergelijkende Studie met de Geneeskunde der Grieken en Romeinen* (Amsterdam, 1928); I. Reichborn-Kjennerud, *Vår gamle Trolldomsmedisin*, 5 vols. (Oslo, 1928-47); Antonio Castillo de Lucas, *Folkmedicina* (Madrid, 1958).
- ١٠ — John Gregerson Campbell, *Witchcraft and Second Sight in the Highlands of Scotland* (Glasgow, 1902); Henry Charles Lea, *Materials Toward a History of Witchcraft* ed. Arthur C. Howland, 3 vols. (Philadelphia, 1939); S. Seligmann, *Der böse Blick und Verwandtes. Ein Beitrag zur Geschichte des Aberglaubens aller Zeiten und aller Völker*, 2 vols. (Berlin, 1910).
- حذفت من هنا الأعمال المعتمدة التي تعالج موضوع السحر مثل مونتج Montague وسومرز Summers ومارجريت مري Margaret Murray وجوزيف هانسن Joseph Hansen وغيرهم ، وفضلت الإشارة إلى الأعمال التي تعالج الظواهر الفولكلورية الحديثة للموضوع لا الوصف التاريخي والفلسفي .
- ١١ — Fanny D. Bergen, *Current Superstitions*, Memoirs of the American Folklore Society, no. 4 (Boston and New York, 1896); idem., *Animal and Plant Lore*, Memoirs of the American Folklore Society, no. 7 (Boston and New York, 1899).
- ١٢ — Edwin Miller Fogel, *Beliefs and Superstitions of the Pennsylvania Germans*, Americana Germanica, no. 18 (Philadelphia, 1918).
- ١٣ — Daniel Lindsey Thomas and Lucy Blaney Thomas, *Kentucky Superstitions* (Princeton, N. J., 1920).
- ١٤ — Harry Middleton Hyatt, *Folk-Lore from Adams County Illinois*, Memoirs of the Alma Egan Hyatt Foundation (New York, 1935; 2nd ed. 1965).
- ١٥ — Arthur Palmer Hudson, *Specimens of Mississippi Folk-Lore* (Ann Arbor, Mich., 1928).
- ١٦ — Newbell Niles Puckett, *Folk Beliefs of the Southern Negro* (Chapel Hill, N.C., 1926).
- ١٧ — Vance Randolph, *Ozark Superstitions* (New York, 1947). This has been reprinted under the title *Ozark Magic*.
- ١٨ — Wayland D. Hand, ed., *Popular Beliefs and Superstitions from North Carolina*, constituting vols. 6-7 of the Frank C. Brown Collection of North Carolina Folklore, ed. Paul Franklin Baum, 7 vols. (Durham, N.C., 1952-64).
- ١٩ — من بين ١٧٠٠ معتقد وخرافة جمعها كلارك من كارولينا الشمالية فيما بين ١٩٢٢ و ١٩٦٨ ونشرها في ١٩٧٠ وجد أن ٥٥ في المائة منها غير مذكورة في مجموعة براون ، انظر 3: (1970) North Carolina Folklore 18.
- ٢٠ — أدركت في وقت مبكر الطبيعة الناقصة لهذه المهمة في هذا الحقل الذي لم يستغل إلا حديثاً ، وأشارت إلى الحاجة إلى مزيد من العمل الميداني في مقدمة المجلد الذي أشرفت على تحريره عن المعتقدات والخرافات في كارولينا الشمالية . ففي ثلاث مجموعات من أجزاء مختلفة من الولايات المتحدة (بنسلفانيا وتكساس ونيبراسكا) بلغت نسبة المادة الجديدة التي لم ترد في مجموعة براون من ٤٢ إلى ٤٥ في المائة من مادة هذه المجموعات . والأكثر إثارة للدهشة أن نسبة المواد الجديدة بلغت ٥١ في المائة بالقياس إلى مجموعة براون في مجموعة هامة أخرى هي Ray B. Brown, *Popular Beliefs and Practices from Alabama*, Folklore studies, vol. 9 (Berkeley and Los Angeles, 1958).
- ٢١ — لسنا في حاجة إلى تأكيد أهمية الجمع المكثف ، خاصة المواد الشاردة ، وقد لا يستطيع الجامع نفسه أن يضع المواد المتفرقة التي يجمعها في إطار مفهوم ، ولكن تجميع هذه المواد من مصادر مختلفة يتيح للعلماء القيام بهذا ، فكتيراً ما وجدنا في مادة هامشية عسيرة الفهم المفتاح لفهم المواد الفولكلورية التي تعرضت للتجوير أو الانتقال .
- ٢٢ — المواد الخمس التي جمعها ستان فيليبس من أحد أفراد الستيلياك ، وكان يعمل في بويبلو ، بكنولرادو في أوائل الخمسينيات تعطي فكرة عن أنواع المواد التي تنتظر الجمع انظر Western Folklore 13 (1954): 185-86, nos. 57-61.

- Lawrence S. Thompson, «The Customs of the Chapel», *Journal of American Folklore* 60 (1947): 329-44. — ٢٢
- Harvey Weiner, «Folklore in the Los Angeles Garment Industry», *Western Folklore* 23 (1964): 17-21. — ٢١
- ٢٠ — من الاستثناءات البارزة جورج فيليبس بجامعة ولاية كاليفورنيا في مدينة سان دييجو ، الذي كتب الكثير عن تاريخ وتقاليد الفتيه المتسلقين ، وكان يركز في كتاباته بالطبع على العادات لا على المعتقد الشعبي .
- ٢١ — من الدراسات النموذجية عن خرافات المومسات الدراسة التي نشرت في ١٩٦٨
- David J. Winslow «Occupational Superstitions of Negro prostitutes in an Upstate New York city» *New York Folklore Quarterly* 24 (1968): 294-301.
- ٢٧ — بنيت مقالتي *Folk Beliefs of the American Theater: A Survey* , *Southern American Quarterly* 3s (1974): 23-48.
- على بيانات ومواد غير منشورة .
- Wayland D. Hand, "Hangmen, the Gallows, and the Dead Man's Hand American Folk Medicine," in *Jerome Mandell and Bruce A. Rosenberg, eds., Medieval Literature and Folklore Studies: Essays in Honor of Francis Lee Utley* (New Brunswick, N.J., 1970), pp. 323-29; 381-87. — ٢٨
- Heinrich Ludewig Fischer, *Das Buch vom Aberglauben, neue verbesserte Auflage* (Leipzig, 1791); George James Frazer *The Golden Bough*, 3rd ed., 12 vols. (London, 1911-15); Alfr. Lehmann, *Overtro og Trolddom fra de a'ldste Tider til Vore Dage*, 2 vols. (Copenhagen, 1920); Gustav Jahoda, *The Psychology of Superstition* (London, 1969). — ٢٩
- William R. Bascom, "Four Functions of Folklore" *Journal of American Folklore* 67 (1954): 333-49. — ٢٠
- Patrick B. Mullen, "The Relationship of Legend and Folk Belief" *Journal of American Folklore* 84 (1971): 406-13. — ٢١
- ٢٢ — تقدمت بالتعاون مع ليندا ديج بدراسة إلى الجمعية الدولية لدراسات القص الشعبي في بوخارست ١٩٦٩ تحت عنوان «تداخل العلاقة بين المعتقدات والأساطير والعادات الشعبية في التقاليد الشعبية الأمريكية الحديثة» ، وتبعها بدراسة أخرى في نفس الموضوع العام في المؤتمر الذي عقده الجمعية في هلسنكي في ١٩٧٤ ، وكان عنوان الدراسة «من الأساطير الشعبية إلى التقاليد الشعبية» : التحول من السياق الروائي إلى السياق الدرامي ، وقد نشرت كلتا الدراستين . كما أعددت دراسة جديدة بعنوان : «علاقة الأساطير والعادات بالمعتقدات الشعبية» ، وقدمتها إلى *Second UCLA Latin American Institute of Folklore* في ١٩٦٧ ، ولكن هذا البحث لم ينشر بعد .
- ٢٣ — سجلت وقائع مؤتمر أوكلاند عن الأساطير الشعبية الأمريكية في ١٩ — ٢٢ يونيو ١٩٦٩ بعضاً من أهم المجالات الملحة للدراسة . انظر Wayland D. Hand ed. *American Folk Legend Asymposium, Publications of the UCLA Centre for the Study of Comparative Folklore and Mythology*, no. 2 (Berkley and Los Angeles, 1971).
- Patrick Borden Mullen, *The Function of Folk Belief among Texas Coastal Fishermen* (Ann Arbor, Mich., 1969). See also — ٢٤ the author's «The Function of Magic Folk Belief Among Texas Coastal Fishermen» *Journal of American Folklore* 82 (1969): 214-25.
- ٢٥ — تتفق هذه الملاحظات بدقة مع الملاحظات التي أوردها مالفينوفسكي لتأييد نظريته عن شعائر الحصر النفسي anxiety ritual فيما يتصل بحماية مياه الصيد . انظر Bronislaw Malinowski, *Magic, Science and Religion and Other Essays* (Garden City, New York, 1948)
- حيث يقول : «إن مما له دلالة بالغة أن السحر لا يلعب دوراً في بحيرات الصيد التي يعتمد فيها الصياد على مهارته وخبرته فحسب ، بينما يمارس طليعاً سحرية معقدة للصيد في البحر الذي تكتنفه الأخطار وغير مضمون الرزق حتى يأمن الصياد على نفسه وعلى رزقه» .
- ٢٦ — إن آراء دندس وكونجاس وماراندا التي صيغت بلغة فنية ، وآراء بكت وهاند التي صيغت بعبارات أدبية عامة ، فتحت باب النقاش في الموضوع ولم تقل فيه الكلمة الأخيرة بعد انظر :
- Alan Dundes, «Brown County Superstitions» *Midwest Folklore* 11 (1961): 25-56, esp. pp. 28-29; Elli-Kaija Kōngäs and Pierre Maranda, "Structural Models in Folklore," *Midwest Folklore* 12 (1962): 133-92, esp. pp. 177-79; Newbell Niles Puckett, *Folk Beliefs of the Southern Negro* (Chapel Hill, N.C., 1926), pp. 439-41, Passim; Wayland D. Hand, *Brown collection*, 6:xxii-xxiii; xxvi-xxxviii.

الإنشاد الدينى عند المنشد «الصييت»

مصادر الرواية وفنون الأداء

محمد عمران

فى الثقافة الموسيقية الشعبية — أنظمة مختلفة عن أنظمة الارتجال الموسيقى العام .

وفى الآونة الأخيرة لجأ المنشدون إلى صياغة هذه التكوينات اللحنية فى شكل الطقطوقة (الأغنية ذات المذهب والكليبات) . وهذا الشكل الموسيقى المؤلف فى التكوينات الحرة والتكوينات الموزونة يستخدم فى أداء موضوعات المذاهب الدينية الشعبية المختلفة ، ويستخدم أيضا فى أداء القصة الدينية الشعبية الطويلة .

ثانيا : المحتوى الموسيقى : ويقصد به شكل التكوين اللحنى الذى يميز شخصية الفكرة اللحنية ، سواء قبل تغيرها ، أو بعد أن تنمو وتتغير . وهذا التكوين من المألوف « الفولكلورى » ، كما أن الصياغات المستحدثة من هذه التكوينات — وإن كانت تأخذ من التقاليد الموسيقية العامة — فإن نظامها الأساسى يأتى وفق تقاليد الإبداع عند المنشد الدينى الشعبى ، أى أنها تعتمد على الخصائص الفنية التى تميزت بها الألحان الشعبية ، سواء فى عملية التنمية اللحنية أو فى علاقة هذه الألحان بالوزن الموسيقى وبالتوقيع الذى يوضحه .

وعلى نحو ما يمكن النظر إلى هذه الخصائص على أنها من مكونات القاعدة العامة التى يشترك فيها الإنشاد الدينى

أدت كثرة الموضوعات الموسيقية ذات الصلة بالناحية الدينية إلى إختلاف الآراء حول وضع المنشد الدينى « الشعبى » ، وحول تحديد الإطار الذى يضم موضوعاته .

والتعريف بالمنشد الدينى الشعبى وفق المفهوم الذى نسعى إلى طرحه لا يأتى هنا لحسم هذا الخلاف (أو أى خلاف) بقدر ما أنه سعى متعدد ، الغرض منه توضيح الإطار الذى يتعلق بصلب موضوعنا .

والمنشد الدينى « الشعبى » الذى نقصده نعرفه من خلال مادته الفنية : الموسيقى ، وموضوعات الشعر . ومن خلال عرضنا لهذه المادة يمكن التدرج فى تحديد الخصائص المميزة لها وفق التسلسل التالى :

أولاً : الشكل الموسيقى ، ويأتى فى قسمين :

القسم الأول : يعتمد على التكوينات الموسيقية غير المقيدة بوزن محدد وثابت ، والتى تؤدى أداء حراً ، ويمثلها : « الموال » أو الأداء على نهج . **القسم الثانى :** يعتمد على تكوينات موسيقية مقيدة بوزن محدد (وتأتى عادة فى ميزان ثنائى أو رباعى) . وهذه التكوينات تدور — عادة — فى إطار فكرة لحنية واحدة تتكرر تباعاً على الوزن ، مع إحداث بعض التغيرات فى مواضع معينة ، ووفق قاعدة فى الارتجال لها —

الشعبي مع غيره من الأنماط الغنائية الشعبية الأخرى .
ولذلك ينبغي التركيز على تميز الإنشاد بما ينفرد به من
خصائص ، وقد يتيسر لنا ذلك إذا ما نظرنا إليه من النواحي
التالية :

١- طريقة الأداء :

إذا كان الإنشاد الدينى يجرى فى ألحان « فولكلورية »
شائعة ، فإن هذه الألحان أخذت خصوصيتها من طريقة
المنشد فى الأداء . فالمنشد الدينى « الشعبى » له طريقة
متميزة فى الأداء ترتبط على نحو معين بالتقاليد التى تحكم
النشأة الفنية للمنشد ، وهى نشأة دينية غالباً ارتبطت بطرق
قراءة القرآن بالألحان ، وبطرق أداء الابتهالات والتسابيح ..
إلخ ، ولا تزال هذه النشأة بتقاليدها الفنية تحكم الكثير من
العمليات الموسيقية عند المنشد ، ولا سيما طريقته فى تنمية
الألحان فى الإنشاد الدينى الشعبى ، وكيفية الحاق الحلية
والزخرف بها ، وسائر التنويعات الأخرى التى تتمثل فى
التدديد والتقصير ، ومستوى الإمالة بالحروف النغمية أو
تشبيعها أو تأكيدها ، ومستوى الضغوط الإيقاعية وكيفية
اختياره لمواقعها فى الأداء ، فضلاً عن تميزه فى إخراج
الألفاظ ما بين حلقى وأنفى .. إلخ ، وتطويع هذه الناحية
للعمليات الفنية السابقة .

٢- الأدوات والآلات الموسيقية :

تميز الأداء فى الإنشاد الدينى « الشعبى » (خاصة فى
بداية ظهوره فى محيط الثقافة الشعبية) بمصاحبة نوع من
التوقيع كان المنشد يصدره عن طريق نقر عصاه بمسبحته .
وهذه الظاهرة اختص بها الإنشاد الدينى « الشعبى » دون
سائر الأنماط الغنائية الشعبية الأخرى ، ثم استبدل بهذه
الوسيلة استخدام الآلات الموسيقية التقليدية ، وأبرزها
« السلامية » و « الرق » ، ثم أضيف إليها آلة « العود » بعد
ذلك ، ليكتمل الشكل التقليدى الرئيسى الذى تتكون منه
المجموعة الموسيقية المصاحبة للمنشد الدينى « الشعبى » فى
الوجه البحرى .

٣- المؤدى :

ارتبط أداء الإنشاد الدينى « الشعبى » بالمنشدين
المشاخ دون سواهم من المغنين الشعبيين الآخرين . ويعرف
المنشد الشعبى باسم « الصييت » و « الشيخ » و

« الموالدى » ، وينادى بـ : « الشيخ » و « سيدنا » و
« مولانا » و « الأستاذ » . والمنشد الدينى لا يؤدى ولا
يحترف إلا الإنشاد الدينى « الشعبى » بموضوعاته المتميزة
الشائعة (القصص الدينى ومنظومات المدائح) والتى لا
ينشدها سواه ، ولا تدخل ضمن محفوظ أى من المغنين
الشعبيين الآخرين على نحو يمكن أن يؤثر فى سلامة هذا
التحديد .

أما عن المحفوظ الشعرى وموضوعاته ، فلا يزال القصص
الدينى الشعبى يحتل موقعا رئيسيا فى محفوظ المنشد ،
ولا يزال هناك من مجالات الأداء والمناسبات ما يسمح بإنشاد
هذا القصص حتى الآن . وعلى الرغم مما لحق بالإنشاد
القصصى من تغير (استحداث) فى الموضوعات التى
يتضمنها ؛ فإن هذا القصص فى عموميه لا يزال يعتمد فى
تركيبه على عناصر فنية تقليدية ، وهذه العناصر هى الأشكال
الشعرية التى يمثلها « الموال » و « الزجل » أو أشكال
شعرية مشابهة له .

وتتكون القصة الدينية التى ينشدها المنشد « الصييت »
من تتابع هذين الشكلين فى موضوع معين (سيرة ولى ، أو
مولد نبي .. إلخ) . ويأتى ختام القصة دائماً فى شكل الزجل
أو فى شكل شعرى مشابه له .

ويأتى « الموال » فى القصة متميزاً من حيث شكله
الشعرى بالصيغ التقليدية التى تأتى عادة فى شطرات
طويلة ، وهى إحدى الخصائص البنائية التى يتميز بها
الشكل الشعرى للموال فى دلتا مصر والقاهرة مثال ذلك :

مِنْ يَرْحَمُ الْمَظْلُومَ مِنْ قَسْوَةِ الظَّالِمِ
رَئِىَ إِلَى قَضَى اللَّيْلِ يَتَرَجَّى فِي الْحَاكِمِ
قَلْبُهُ بِيَبْكِي نَدَمَ يَارَبِّ يَا عَالَمِ
تَغْفِرْ إِلَى مَنْ عَصَى فِي الْجَهْلِ يَا عَالَمِ
كِرَامِهِ لِلْحَبِيبِ النَّبِيِّ تَسَامَحْنَا يَا حَاكِمَ .. إلخ .

أما الشكل الشعرى للزجل فيعتمد أيضاً على صيغ
تقليدية لكنها تأتى عادة فى شطرات قصيرة ، وهى أيضاً
إحدى الخصائص التى يتميز بها الشكل الشعرى للزجل
مثال ذلك :

فَتَحَ كِتَابَ اللَّهِ قَدَّامَهُ
عِشَانِ يُوَزِّى النَّاسَ أَحْكَامَهُ

صلوا على اللى مَدَحْنَا كَلَامُهُ

صلى الله ع البدر وَسَلَّم

وعلى ذلك يأتى تركيب القصة الدينية التى لايزال ينشدها
المنشد الصبييت على النحو التالى :

الوحدة

القسم الاول : (موال ، فى الصيغ الادبية التقليدية
القديمة) .

القسم الثانى : (زجل ، ويأتى فى الصيغ التقليدية
القديمة) .

وتتكرر الوحدة إلى نهاية القصة ، على أن يأتى الختام فى
القسم الثانى من الوحدة . وهناك تقاليد فى الأداء ماتزال
تحمل بعض المنشدين على أداء مقطع غنائى (غالبا ما يكون
فى شكل الزجل أو فى شكل شعرى مشابه له) يأتى قبل أداء
الموال كاستهلال للقصة ، مثال ذلك :

أَبْدَأُ كَلَامِي وَأَصِلُّ

على النبى الهادى تَمَلُّ

وأُشْرَحْ لَكُمْ قِصَّةً تَسَلُّ

سمعتها من أهل زمان ..

ثم ينشد بعد ذلك — شعرا — فى شكل الموال وهكذا .
أما عن أحداث القصص وما يتضمنه من موضوعات ،
فلايزال هناك بعض من هذا القصص الدينى الشعبى القديم
الذى يتضمن الموضوعات القديمة التقليدية يتردد حتى
الآن ، ونذكر منه على سبيل المثال :

قصة « الغزاة وجابر الأنصارى » ، وقصة « فضلون
العابد » ، وقصة « زواج السيدة فاطمة الزهراء » ، وقصة
« أبو بكر الصديق » ، وقصة « الغلام » (الولد
واليهودى) .

غير أن الغناء القصصى الدينى لم يستمر على هذا
الشكل ، فقد تغير بسبب إضافة عناصر أخرى إلى العناصر
الرئيسية التى يتكون منها الشكل العام ، وأول هذه العناصر
هى « السرد » ، الذى أضيف إلى وحدة الأداء وأصبح قسما
ثالثا فيها هكذا :

الوحدة

القسم الاول : (مقاطع شعرية ذات شطرات طويلة) .

القسم الثانى : (مقاطع شعرية ذات شطرات قصيرة تأتى
غالبا فى صيغة الزجل) .

القسم الثالث : (السرد : يأتى لاستكمال أحداث القصة
وللتعقيب عليها) .

وتتكرر الوحدة إلى نهاية القصة ، على أن يأتى الختام فى
القسم الثانى من الوحدة تماما مثلما كان يحدث فى الشكل
القديم .

ويضاف إلى قسم السرد قراءة القرآن بالآلحان ، كما
تتخلله أيضا مقاطع شعرية فى شكل القسم الاول والقسم
الثانى ، لكن يظل قسم السرد — مع ذلك — يحتفظ
بخصيصته عدم الوزن الشعرى وبالأداء غير الموسيقى .
وثانى العناصر المضافة هى الأغاني الإذاعية الشائعة أو
مقاطع منها ، حيث أصبح من المعتاد الآن أن يتخلل القسم
الثانى (من الوحدة) أغاني إذاعية شائعة أو مقاطع من هذه
الأغاني تكون متسقة فى ألحانها وفى مضمونها الأدبى مع
أحداث القصة . ولا يشترط فى هذه الحالة أن يأتى النص
الشعرى لهذه الأغاني فى شكل الزجل ، ولا يشترط أيضا أن
تكون الشطرات الشعرية لهذا النص قصيرة .

أما موضوعات القصص فقد تغيرت أيضا فى إطار
التركيب القصصى الجديد حيث شاعت موضوعات متعددة ،
منها على سبيل المثال :

قصة « الملك الظالم » ، وقصة « الكريم والبخل » ،
وقصة « نهاية الصابرين » ، وقصة « سالم وسالم » ،
وقصة « المبروك » ، وغيرها . وكل هذا القصص من صياغة
مؤلفين محترفين معاصرين .

أما عن المحفوظ الشعرى الذى يؤدى خارج نطاق
القصة ، فإنه يجرى على نحو تتوالى فيه المواويل والأغنيات
القصيرة الموزونة والموقعة . وقد تتخلل هذه الأغنيات أغنية
أو أكثر مصوغة فى شكل إحدى الأغنيات الإذاعية الشائعة
وهى ما تعرف بالأغنية المقلوبة ، (حيث يستخدم المنشد
لحن أغنية إذاعية شائعة يقوم بتغيير أو بتعديل كل أو بعض
كلماتها الأصلية لتناسب مع المعنى الدينى الذى يساير
مناسبة الأداء) ومع ذلك تظل الصيغة الأدبية للإنشاء
(خارج القصة) تتميز — فى عمومها — بشكلها التقليدى
المنتمى فى تعاقب الشكلين الشعريين الرئيسيين وهما :
« الموال » (الذى يأتى فى مقاطع شعرية ذات شطرات

طويلة) ومنظومات الأغنيات القصيرة (التي تأتي في شطرات شعرية قصيرة). وخلاصة القول في هذا أن تعاقب هذين الشكلين يأتي مشابهاً تماماً للتكوين المتبع في القصة الدينية الطويلة. ومما يزيد من درجة هذا التشابه أن نهاية الغناء تأتي أيضاً في الصيغة الشعرية ذات المقاطع القصيرة، أي في القسم الثاني من الوحدة وليس في أي قسم آخر، ولعل الفارق الوحيد بين هذين التكوينين (في القصة وفي الإنشاد وخارجها) يأتي من إختلاف الموضوعات التي يتضمنها كل من القصة والإنشاد الذي يؤدي خارج نطاقها، إذ إن الموالم الذي يؤدي خارج نطاق القصة وكذلك الأغنيات القصيرة الموزونة والموقعة تتضمنان — عادة — موضوعات المديح في الرسول ﷺ وفي آل البيت رضى الله عنهم.

أما مناسبات الأداء فإنها تشمل حفلات العرس والختان والحج وموالد الأولياء. كما يدعى المنشدون لآحياء ليلال يقيمها الأفراد في بعض المناسبات الدينية كالهجرة النبوية والمولد النبوى الشريف.

أما عن تحديد المرحلة التي بدأ فيها هذا الإنشاد في الظهور فليس من اليسير الوقوف على تاريخ محدد لهذه البداية خاصة إذا ما اعتمدنا — في هذا التحديد — على ما قدمه لنا المؤرخون والباحثون الذين عرضوا للموسيقا في مصر. فقد قسم أولئك الإنشاد ما بين إبتهاال وذكر وتوسل وتمجيد وتسحير.. إلخ ولم يعرضوا لأى شكل من الإنشاد يحمل الخصائص التي أشرنا إليها حتى مطلع هذا القرن.

ومع إننا لسنا معنيين — في هذا المقام — بالتصدى للناحية التاريخية، فإن العديد من الشواهد تشير إلى حداثة هذا الإنشاد. وهذه الحداثة إذا لم تك تعنى شيئاً مهما لدينا فيما يتعلق بتاريخ ظهوره، فإنها تعنى — في الوقت نفسه — إمكانية وضع سياق مقبول للمراحل التي مر بها في فترة تاريخية يمكن إدراكها: إما عن طريق المادة الفنية الحية، أو عن طريق رواياتها. وهذا ما أدت إليه المحاولات الميدانية في تتبعها لوضع المنشد الدينى الشعبى في الواقع الفنى المعاش.

فالرواة الشعبيون يقولون: إن المنشدين المشائخ في هذا القرن لم ينشدوا سوى الدينى من الموشحات والقصائد ومنظومات الابتهاالات وما شابه، أما القصص الدينى فقد

ظهر فيما بعد. ويذكر كثير من المنشدين الشعبيين المتقاعدين — الذين أنشدوا القصص الدينى — إنهم بدأوا حياتهم الفنية بإنشاد التواشيح والقصائد في بطانات المشائخ القدامى الذين تعلموا عنهم قبل أن يستقلوا بالأداء بمفردهم. ويذكر أحد مشاهير المنشدين سابقاً (في محافظة الغربية): إن الإنشاد الدينى في قريته كان يتعثر في القصائد الدينية والمدائح التي اعتاد المشائخ على ترديدها في مجالس الذكر. أما ما كان يتردد من إنشاد خارج الذكر فهو الموشحات والابتهاالات وقصة المولد النبوى الشريف، وكان ينشدها المشائخ مع بطاناتهم دون أن يستعينوا بأية آلات أو أدوات موسيقية على الإطلاق. ويضيف راوى آخر (من المنشدين المتقاعدين في محافظة الدقهلية) إن هناك من الفقهاء المشائخ من كانوا ينشدون قصصاً يتناولون فيه مآثر صحابة رسول الله ﷺ مثل قصة زواج الإمام على، وقصة «أبو بكر الصديق» وقصة الهجرة وغيرها، وكان أولئك المنشدون من المشائخ الفقراء. ولم يك إنشاد مثل هذا القصص شائعاً لدى المشائخ قبل سنة ١٩٢٥ م على وجه التقريب، لكنه بدأ ينتشر بعد ذلك ويدخل في ميدانه بعض المشائخ المقتدرين والمشهورين في فن الإنشاد. ويضيف الراوى: إن الناس كانوا يقبلون على الاستماع إلى إنشاد الموشحات والابتهاالات أكثر مما كانوا يقبلون على الاستماع لقصص المشائخ الفقراء. كما كان لقصائد الذكر ومدائحه جمهور كبير أيضاً حتى الخمسينيات من هذا القرن، ثم بدأ إنشاد الموشحات يتقلص في القرى وراح كثير من المنشدين وبطاناتهم يقلدون المشائخ الذين سبقوهم إلى ميدان القصص والأغاني والمواويل القصيرة ولم تعد التواشيح والقصائد والابتهاالات الدينية تسمع أو تتردد بعد ذلك إلا في محطات الإذاعة.

ويؤكد الرواة (من المنشدين المتقاعدين) أن هناك مصدرين رئيسيين كانا يمثلان المدرسة الحقيقية التي تعلموا فيها فن الإنشاد:

المصدر الأول: الإنشاد في مجالس الذكر.
المصدر الثانى: الإنشاد الدينى من القصائد والتواشيح، فضلاً عن الابتهاالات وما شابه.

ومما هو جدير بالذكر أن هذه التأكيدات تنسب إلى عدد من المنشدين المتقاعدين الذين ينتمون إلى مناطق مختلفة في

معها الفصل بين « عناصر البناء وتنوع الأداء » ، كما يصعب تحديد أى الجانبين أكثر تأثيراً فى تكوين الشكل . وإذا ما أمكن الوقوف على هذا التحديد عند نمط معين من المنشدين ، فإن الأمر يتعذر عند نمط آخر منهم .

وعلى أى الأحوال فإذا كانت موسيقا الإنشاد الدينى « الشعبى » تغلق أحياناً المداخل المباشرة لفهمها ؛ فإن الرواة كانوا — ومازالوا — محورياً رئيسياً فى فهم حقيقة المسألة . والحديث عن نشاطهم الفنى — عبر أزمنة متعاقبة أو متفاوتة — يعنى بدرجة كبيرة الحديث عن الأداء ومقوماته ، والإبداع وصوره المتعددة عبر هذه الأزمنة . ولتأكيد سلامة الإقتراب من هذه الناحية كان من الضرورى الوقوف على ظروف النشأة الفنية وعلى السبل التى تتبج لتكوين المحفوظ الفنى لدى هؤلاء المنشدين .

المنشد التقليدى القديم :

لم ينشأ المنشد التقليدى القديم — فى الغالب — فى أسرة يحترف أحد أفرادها الإنشاد ، أو فى أسرة تهتم بالضرورة بهذا النوع من الغناء ، وإن كان فى المقابل هناك من المنشدين من توارث المهنة . لكن الغالب — فيما يتعلق بالنشأة أو بنوع المعرفة لدى المنشد — أن يكون ثمة توجه إلى التعليم الدينى قد تم منذ الصغر ، والكتاب أول مصادر هذه المعرفة بعد البيت ، حيث يتم حفظ القرآن أو جزء منه . فضلاً عن تلقين بعض المعارف الدينية مثل فرائض الصلاة . وفى مراحل لاحقة ربما يتم تلقين شيئاً من قصص الانبياء . غير أن قسماً معلوماً من التعليم الدينى (حفظ القرآن وبعض المعارف الدينية) لدى أغلب المنشدين لم يكن محدداً بما يلزمه الكتاب أو حتى بما كانت تقدمه المدارس الأزهرية فيما بعد ، بقدر ما كان محدداً ومرهوناً برغبة الفرد وبنزوعه إلى مثل هذا النوع من المعرفة من ناحية ، ومرهوناً أيضاً بالظروف الاجتماعية والاقتصادية التى عاشها المنشد فى صباه من ناحية أخرى . وعلى أية حال فإن هذا القسطن من المعرفة الدينية ، عند المنشدين كان يتراوح بين المعرفة التى كان يقدمها الكتاب والمعرفة التى كانت تقدمها المدارس الأزهرية المتوسطة فى ذاك الوقت . وقليل من المنشدين القدامى من كان منشغلاً بمجالات أخرى من التعليم أو

دلتا مصر ، وأن أعمارهم — وقت أن التقى بهم — منذ خمس سنوات — كانت تتراوح ما بين الخامسة والستين والخامسة والثمانين ، وقد قضوا سنوات عديدة ينشدون التواشيح والقصائد ، ثم اتجهوا بعد ذلك إلى إنشاد القصص الدينى الشعبى والأغنيات والمواويل القصيرة ، واستخدموا الآلات الموسيقية لتصاحبهم فيما بعد . وأولئك الرواة المنشدون هم الذين يمكن أن نطلق عليهم اسم المنشدين الشعبيين « القدامى » بالقياس إلى المنشدين الشعبيين « المحدثين » ، وهم (أى المنشدين القدامى) الذين أدت جهودهم الفنية — فى مجال الإنشاد — إلى إحداث ما يمكن أن نسميه بالتحول عن التخصص فى نمط معين من الغناء (كان متمثلاً فى إنشاد التواشيح والقصائد والابتهالات) إلى نمط آخر (يتمثل فى القصص والأغنيات والمواويل القصيرة مع استخدام الآلات الموسيقية) ، وبفضلهم راحت تتولد — فيما بعد وشيئاً فشيئاً — تقاليد جديدة فى الأداء مغايرة لطريقة أداء الموشح ومختلفة عن طريقة الإنشاد فى الحضرة الصوفية ، وراحت تُزِيد من الأخذ بتقاليد الثقافة الشعبية فى الموسيقى والأدب ، كما راحت تستفيد من معطيات الموسيقىات الأخرى غير الدينية وغير الشعبية .

لقد أكدت تجربة البحث فى موسيقا الإنشاد الدينى الشعبى ووضع إطار لموضوعاته ولؤديه ، أن هذه الموسيقا لا يمكن فهمها فهماً صحيحاً إذا أخذت بالبساطة نفسها التى تبدو عليها أحياناً . فعلى الرغم من أن الإنشاد مرّ بمرحلتين منذ ظهوره فى الحياة الموسيقية الشعبية ، فإن النظم المتعددة والمتداخلة التى تحكم العملية الموسيقية الشعبية تجعلنا لا ننظر إلى هذه المراحل (التى مرّ بها الإنشاد) بمثل هذا التحديد . فالمرحلتان متداخلتان ، ولا يعرف أحد — على وجه الدقة — متى انتهت المرحلة الأولى ، ولا من أين بدأت المرحلة الثانية ؟ وكيف أخذت من سابقتها ؟ وما الذى أخذته ؟ وما الذى أضافته ؟ ولماذا تأخذ ؟ ولماذا تترك ؟ إلى آخر هذه التساؤلات الإشكالية التى أثارها الفولكلوريون د . أحمد مرسى ، وعبد الحميد حواس ، وصفوت كمال ، وغيرهم من الأساتذة الذين شغلوا بهموم هذا الميدان وقضاياها .

على أن المشكلات لم تقف عند هذا الحد ، فهنا هى تجلياتها تأخذ صوراً أخرى عند تناول المادة الفنية الحية ، إذ إن لموسيقا الإنشاد الدينى الشعبى طبيعة خاصة يصعب

المعرفة ، فليس لدينا معلومات مؤكدة عن أن هناك من المنشدين القدامى من كان منشغلاً أو مهتماً بالعلوم الهندسية أو الرياضية مثلاً ، أو التحقق بالتعليم العام حتى نهايته . وربما يرجع ذلك إلى الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي أحاطت بنشأة المنشدين القدامى ، والغالب أن أكثرهم نشأوا في الريف ، حيث تقل مثل هذه الفرص ، مقابل سيطرة التقاليد التي تسهل للأبناء — في المجتمع الريفي على وجه الخصوص — التوجه إلى التعليم الديني أكثر من التوجه إلى التعليم العام . ولا يعنى ذلك أن التوجه الطبيعي بعد نيل هذا القسط من التعليم الديني يكون بالضرورة إلى مجال الإنشاد . فكثير من أساطين العلم في مصر بدأوا بالتعليم الديني في الكتاب أو بدأوا بحفظ القرآن قبل أن يحفظوا أو يتعلموا شيئاً آخر ؛ بل ما نعلمه هو أن التعليم الديني الذي كان الفرد يتلقاه منذ الصغر على يد الشيخ المعلم في الكتاب أو في المنزل كان يمثل مرحلة معلومة من المعرفة كانت تكفى مع بعض من الخبرة المتواضعة لأن تكون مورداً للرزق ، فكثير من الأفراد ومنهم المنشدين — في بداية الأمر — احترفوا قراءة القرآن في المساجد وفي المآتم ، وجعلوا من « الرّوايت » في البيوت وفي محلات الباعة مصدراً للعيش . وكان هذا القدر من المعرفة الدينية بداية لكثير من القراء الذين ذاع صيتهم فيما بعد في مجال تلاوة القرآن ، وكان أيضاً بداية تقليدية لغالبية المنشدين القدامى . فهذا القدر من المعرفة الدينية (المتمثل في حفظ القرآن أو جزء منه) ساهم كثيراً في تشكيل الإطار المعرفي الذي ظل المنشد يعتمد عليه فيما بعد في فهمه للعمليات الموسيقية من ناحية ، وفي تصوره للموضوعات الدينية التي ينشدها للناس من ناحية ثانية .

إلا أن التوجه الفني وتمثل الموسيقى لا يعزى برمته إلى ظروف التعليم الديني وحده ، وإنما هناك بلا شك دوافع أخرى وراء ذلك .

فالرواة يؤكدون أن الطموح الشخصي ساهم مساهمة أساسية في تشكيل الشخصية الفنية للمنشد ، والبداية أن تكون هناك هواية قد تولدت لدى الفرد عندما التقى بالإنشاد في مناسبة ما ، ويبدأ بعدها الفرد في متابعة المنشدين ، ولا ينتظر حضورهم إلى قريته أو إلى حيث يقيم ، وإنما يسعى

إلى حيث ينشد المنشدون في الموالد والأفراح وفي الليالي الدينية .. إلخ . وفي كل مرة يستمع فيها إلى الإنشاد يحفظ منه ما يستطيع ويحاول أن يردد ما سمعه لنفسه أولاً ثم يردده بعد ذلك للأفراد المقربين إليه أو المحيطين به . وتلك هي البداية أو الخطوات الأولى في سبيل التعلم . وفي سبيل اكتشاف خبايا هذا الفن والتعرف على تقنياته .

المحفوظ القصصي ومنظومات المدائح :

لم يكن هناك من يكتب أو يؤلف القصص أو الماويل خصيصاً للمنشدين القدامى ، وإنما كان المحفوظ الشعري يتكون لديهم بطريقتين ، الطريقة الأولى : ينقله عن المنشدين الآخرين الأكثر قدماً وحفظه عن طريق الاستماع إليهم . والطريقة الثانية : يحفظه من الكتب . ويقول الرواة : إن هناك كتيبات صغيرة كانت تباع في المكتبات وفي الموالد بخمسة مليمات ، وفي هذه الكتيبات ما كان يحتوى على قصة واحدة مثل قصة : « الغزاة » أو قصة « الغار » مثلاً . ومنها ما كان يحتوى على أكثر من قصة . كما كان هناك كتيبات تحتوى على قصائد المدائح النبوية .

وبجانب ذلك يقول الرواة : إن بعض المنشدين كانوا يؤلفون بعض الشطرات الشعرية من قبيل التعديل في النص (القصة أو الموال) الذي قرأوه من الكتب أو الذي حفظوه عن سبقيهم من المنشدين ، ويفسرون ذلك بأن هناك بعض الكلمات أو الشطرات قد لا تعجبهم في النص ، أو لا يستريحون لها أثناء الأداء ، أو قد لا تكون مناسبة لمقام الحفل أو مناسبته ، ومن ثم يغيرونها بكلمات أو بشطرات أخرى . ومن الرواة من يقول : إنهم كانوا يطولون أو يقصرون في النص وفق ما يرونه مناسباً للأداء الموسيقي ، ومنهم من كان يغير في أجزاء من النص لأنها — كما يقولون — لم تكن تصلح للغناء ، وإن هذا التغيير أو التعديل كان يتم أثناء الأداء غالباً . وهو أمر كانوا يجدونه سهلاً خاصة إذا كان النص مصاغاً في الزجل ، لأن التغيير أو التعديل في الزجل « أسهل بكثير من التغيير أو التعديل في « الشعر الآخر » (الفصحى العمودي) على حد قولهم . فالزجل كله « من باب واحد ويسهل قلب كلماته (تغييرها أو تعديلها) بكلمات أخرى » .

يلجأ إلى استخدام الآلات الموسيقية .. إلخ . كان ينشد التواشيح والأدوار للقدمة ومنظومات المدائح والقصائد التي كانت تؤدي في مجالس « الذكر الصوفي » . فإذا ما استثنينا هذا الأساس الموسيقي الذي نشأ عليه أغلب المنشدين القدامى ، وأيضاً استثنينا الأساس الموسيقي الذي يتحصل عليه المنشد من أغاني مشاهير المطربين في مجال الأغنية الشرق عربية ، إذا ما استثنينا هذا الجهد الفردي الخاص ، فإننا لا نستطيع القول إن هناك وسائل منظمة لنقل الخبرة الموسيقية أو للتدريب على طريقة الأداء .. إلخ . وإنما كانت الخبرة تنتقل من خلال الاصغاء لمشاهير المنشدين أو من خلال العمل في بطاناتهم (كورس) ، ومن ثم كان يتم حفظ الموشح أو الدور أو القصة .. إلخ .

والواقع أن التقاليد الفنية للإنشاد الديني الشعبي القديم لا تعرف نظاماً محدداً للتعرف على الموسيقى وتقنياتها مستقلة عن النصوص الشعرية التي تصاحبها — وهي القاعدة نفسها التي يخضع لها المأثور الموسيقي الشعبي بصفة عامة — وما يخص الإنشاد في هذا الشأن أن للقصة طريقة معينة في الأداء ، وللموال طريقة معينة أخرى . أو بالأحرى هناك مداخل موسيقية لهذه الصيغ الأدبية متعارف عليها لدى المنشدين (وهي التي تميز الإنشاد عن سائر الأنماط الغنائية الشعبية الأخرى) ، وإن عالم الموسيقى وتقنياته — عند المنشد القديم — لا يخرج عن كونه طريقة في الأداء . حتى التسميات والاصطلاحات الفنية التي كانت متداولة عند المنشدين القدامى والتي كانت تعنى عندهم دلالة موسيقية ؛ كان أغلبها تسميات ومصطلحات لا صلة لها بالمفاهيم الموسيقية المتفق حولها خارج دائرة الموسيقى الشعبية ، وإنما هي تسميات ومصطلحات شعبية خلقتها ضرورة العمل وتقاليده المهنه . ولذلك نجدهم يستخدمون مصطلحات مثل : « شِلْتُ عَنْهُ » أي حفظت عنه ، و « وشَّ العمل » أي بداية الغناء ، و « أقول من دِماغى أو من نَفْسِي » أي من تأليفي ، و « أسرق من فلان » أي أنصت لما يقوله وأحفظ عنه دون أن يدري ، و « يُؤكِّد أو مُؤكِّد » أي منشد السيرة النبوية (و « القول » وتعنى أداء مقطع كامل ، وتعنى أيضاً طريقة الأداء ، وقد تستخدم أحياناً لتعنى لحناً معيناً ، و « بارز » أي خرج عن اللحن أو الطبقة الصوتية بمعنى نشاز .

ويتميز المحفوظ الشعري — عند المنشد القديم — بشيوعه وعدم ارتباط موضوعاته بمنشد معين . فقصة « الغزاة » مثلاً أو قصة « زواج عائشة » أو قصة « فضلون العابد » ... إلخ ، لم تكن خاصة بمنشد معين دون الآخر ، وإنما كانت من الموضوعات الشائعة التي ينشدها كل المنشدين الشعبيين ، وكذلك الحال فيما يتعلق بالكثير من المواويل والطقاطيق الدينية التي كانت تنشد في مناسبات مختلفة في ذاك الوقت . ويبقى معيار الاختلاف هو أن لكل منشد شخصية فنية تختلف عن شخصية المنشد الآخر سواء في نوع صوته وقوته ، أو في قدرته على الأداء المتواصل دون مساعدة من أحد تلاميذه ، أو في مدى اعتماده على « العدة » (الآلات الموسيقية) ، أو في « الشطارة » (المقدرة الموسيقية) .. إلخ . وهي الفروق نفسها التي تعزز مكانة منشد معين عند الجمهور دون منشد آخر .

هذا وقد يتسع المحفوظ الشعري لدى المنشد ليشمل أنواعاً أدبية أخرى (غير دينية) . وثمة ملاحظة حول هذا الأمر تعود إلى زمن منشد الديني من التواشيح والقصائد . فالعادة أن هذا المنشد كان بعد أن ينتهي من أداء التواشيح والقصائد يسأل الناس (في آخر الليل) عما يريدون سماعه بعد ذلك . وكان يحدث أن يطلب بعض الحاضرين شيئاً من الغناء الشرق عربي ، وخاصة الأغنيات أو الأدوار التي لاقت إعجاباً منهم في زمانها ، وعلى المنشد — تبعاً لذلك — أن يكون مستعداً لتلبية هذه الرغبة لجمهوره ، وخاصة إذا كان هناك إجماع منهم على سماع أغنية معينة أو دور معين . والواقع أن هناك من المنشدين — في الزمن الماضي — من كانوا معروفين بحسن صوتهم ، وبمقدرتهم على أداء أغاني وأدوار مشاهير المطربين في مجال الأغنية الشرق عربية ، وأولئك كانوا يحرصون على حفظ وإجادة الأغنيات أو الأدوار التي لاقت قبولاً ونجاحاً عند الجمهور . ويبدو أن هذا الحرص أصبح تقليداً لا يزال سارياً حتى الآن ، ليس بسبب الاستعداد لتلبية رغبات الجمهور فحسب ، بل وأيضاً لأن المنشدين يرون في ذلك وسيلة من وسائل التدريب على الأداء الموسيقي .

المحفوظ الموسيقي والتقنيات :

قبل أن يتحول المنشد الديني القديم إلى إنشاد القصص الديني الشعبي والطقاطيق والمواويل القصيرة ، وقبل أن

وبجانب ذلك يعرف بعض المنشدين كلمات مثل «الطبقة» و«المقام»؛ لكنهم يستخدمونها بمعنى واحد . وقليل من المنشدين القدامى من يعرف أسماء الأوزان الموسيقية، وقليل منهم أيضاً من يعرف أسماء المقامات الموسيقية؛ اللهم اسم «الراست» و«السيكاه» . وتعنى عند كثير من المنشدين درجات للركوز ودرجات للانطلاق اللحنى أيضاً أكثر من كونها تعنى سلالم مقامية ذات طابع لحنى مميز . وإن كان من المنشدين القدامى المقتدرين من يعرف — عن طريق الخبرة السمعية — كيف يلون وينتقل من مقام إلى مقام آخر دون أن يعرف لذلك قاعدة أو تنظيراً دقيقاً، وكثير من المنشدين يرى أن قراءة القرآن — في بداية التعليم — كان لها الفضل الأول في تكوين هذه الخبرة الموسيقية .

ولا يتوقف اكتساب الخبرة الموسيقية على متابعة المنشد العلم والاصغاء له ، أو من خلال العمل في بطانته فحسب ، بل هناك مجالات أخرى للتعليم وإكتساب الخبرة . يقول الشيخ أحمد مدبولي (وهو منشد متقاعد) : إنه حفظ عن الشيخ محمد عبد ربه قصة المولد النبوي الشريف كاملة قبل أن يقرأها من الكتاب ، وحفظ عنه كثيراً من الموشحات والقصائد والمواويل التي كانت شائعة في ذاك الوقت ، وإن حفظه لهذه الموضوعات لم يتم خلال الأداء الحى أمام الجمهور فحسب ، وإنما كان يتم أيضاً في منزل الشيخ المعلم .

كان الشيخ أحمد يجلس إلى معلمه يسمعه «كلاماً جديداً ويلون في القول» ، وكان يطلب منه أنه يعيد عليه ما قاله عدة مرات ، ثم يدلى إليه بملاحظاته دون أدنى مجاملة ، فكان يقول : « لا يا شيخ أحمد ، دى تبقى كدا ، وبعدين تقول اللى بعدها كدا ... ، سمعنى بقى يا شيخ أحمد » . وبعد أن يسمعه يقول الشيخ المعلم « الله الله يا وله ، أيوه كدا ، بس باريت الحته دى تطولها شوية كدا ... » (وينشدها له بصوته لكى يوضح) وهكذا .

المنشد الجديد / المعاصر :

إذا كان المنشدون القدامى (المتقاعدون) هم الذين حددوا لنا كيف نشأ المنشد التقليدى القديم ، وحدودنا لنا

الهوية الفنية التي تميز بها ، فإن التعريف بالمنشد الجديد / المعاصر له نهج آخر ، لن يعتمد فقط على الروايات أو الشواهد التي تقدم في حوار فالوضع هنا مختلف ، إذ إن المنشد الجديد المعاصر ما يزال يواصل إبداعه في مجالات الغناء . وتؤكد الملاحظة الميدانية أن الساحة الفنية الشعبية تشتمل على جيلين من المنشدين المعاصرين :

الجيل الأول أكبر سناً من الجيل الثانى وينتمى إلى المدرسة التقليدية القديمة في كيفية التعلم ، وفي مصادر المعرفة الأساسية . وعلى الرغم من أن منشدى هذا الجيل قد جددوا وغيروا فيما كانوا يقدمونه من أعمال ، وراحوا يندمجون مع موجات الاستحداث الموسيقى في مجال الإنشاد ، فإن تميزهم وسط المحدثين من المنشدين (الأصغر سناً) لا يزال أمراً ملحوظاً . ويزعم المنشدون (الأكبر سناً) أن الإنشاد القديم الذى نشأوا عليه وتعلموه ونقلوه عن المشائخ القدامى لا يزال يشكل عندهم رافداً فنياً مهماً ومؤثراً ، بل إن معيار التميز والمقدرة الفنية عند هذا الجيل (الأكبر سناً) يستند إلى مدى تمثل المنشد لهذا الرافد القديم (التقاليد الفنية القديمة) ، وإلى مدى معرفته واستفادته به .

أما الجيل الثانى (الأصغر سناً) فينتمى إلى ما يمكن أن نسميه : مدرسة « الذكر السلطاني » . ويعرف عن هؤلاء المنشدين أنهم لا يؤدون القصص الدينى الشعبى ، وأن تخصصهم في الأداء قاصر على المواويل والأغنيات القصيرة الموزونة التي يؤدونها في إطار حلقات الذكر التي تقام خارج المساجد وخارج نطاق تقاليد الذكر لدى الطرق الصوفية .

كما يعرف عن منشدى الذكر السلطاني — أيضاً — اعتمادهم فقط على إحداث عمليات في الموسيقى من شأنها تصعيد ما يسمى بحالة « السُّلْطَنَة » عند مواضع معينة في الأداء ، وهو الأساس الذى يقوم عليه هذا التخصص المحدود في إطار الإنشاد الدينى الشعبى ، وهو أيضاً معيار الإمتياز عند هذا الجيل من المنشدين . وعلى أية حال فالملاحظة الميدانية تؤكد أن المنشد الجديد المعاصر (الأكبر سناً والأصغر سناً) قد لعب دوراً واضحاً في مجال الإنشاد الدينى الشعبى المعاصر ، وأن أسهاماته في مجال التغيير والتحديث أمر مؤكد لا شك فيه .

بالغة الحدة والغلظة ، ولا يكون الوزن فيه منتظما كما هو الحال في أوزان الموسيقى ، وإن كانت الوقفات مع ذلك متكررة دائما ، ومنتظمة التوقيت أحيانا وغير منتظمة أحيانا أخرى .

ولا يصح القول — من الناحية الفنية — أن هذا الشكل يتخذ من الارتجال قاعدة أساسية له ، ذلك أن الارتجال يبيع استخدام كافة العناصر الموسيقية ويخضعها لآليته ، وبذلك تتسع دائرة الاختيارات التي يستفاد منها بهذه العناصر المتعددة وتطويعها لخدمة الأداء الحي . ووفق هذه القاعدة لا يعتمد الأداء على الاعداد أو التفكير المسبق الذي يحدد نظام البناء الموسيقي ، إذ يكفي في هذا الأداء تمثل المؤدى للعمليات الموسيقية التي تجرى عادة في هذا الإطار ، وعلى ذلك فإن هذه العمليات لا تأتي متطابقة في حالة إذا ما تكرر أداء الشكل المرتجل .

والتجويد لا يعتمد على كافة العناصر الموسيقية ، فالميزان غائب دائما والتوقيع غير وارد على الإطلاق . وتعدد المقامات غير مستحب ، والأداء فردى بالضرورة . فلا تعدد في التصويت بأى صورة من صوره ، ولا يصح تحريك النغمة صعودا أو هبوطا بطريقة التسلسل السلمى المباشر الصريح ، فهذه الكيفية غير مستحبة في التجويد ، لأنها من سمات الطرب ؛ ولأن الصعود أو الهبوط بالنغمة أمر وارد في التجويد فلا بأس من تحقيق هذا الغرض بطريقة القفز المباشر ، أو بالارتكاز على بعض الدرجات في السلم ، إلى آخر هذه المحاذير والنظم التي ترسم الخط الفاصل بين قواعد التجويد ، وقواعد الارتجال .

وإذا ما توخينا الدقة في تحديد العلاقة بين القاعدتين أمكن القول : إن التجويد يعتمد على بعض خصائص الارتجال وليس جميعها ، وعلى وجه التحديد ، الخصائص التي يستفاد بها في رسم مسار الألحان ، وفي تحرير النغمات من قيد الزمن الذي يستجبه الوزن الموسيقي .

وعلى ذلك فإن السبب الجوهرى وراء إشارة المنشدين إلى أهمية حفظ القرآن (أو التدريب على تلاوته مجودا) يأتى

وقليل من المنشدين المعاصرين (الجيل الأول والجيل الثانى) من توارث المهنة عن أحد أقربائه ، وإنما كانت الهواية والولع بالغناء وحسن الصوت وتشجيع المقربين هى أكثر الدوافع تأثيرا في توجيههم إلى مجال تعلم الإنشاد واحترافه . ومع ذلك لا يمكن إهمال أثر الظروف الاجتماعية وكل الأحوال المتعلقة بظروف المعيشة على توجه الأفراد إلى هذه المهنة بالذات .

كان التعليم الدينى منذ الصغر (حفظ القرآن وقراءته بالألحان) من المقومات الرئيسية التي ساعدت كثيرا في تكوين الشخصية الفنية لكثير من المنشدين المعاصرين ، وخاصة أبناء الجيل الأول (الأكبر سنا) . يقول أحد الرواة (من الجيل الأول) : إن موضوع الإنشاد كان في دمه منذ الصغر ، ولم تتح له ظروفه الاقتصادية أن يكمل تعليمه في المدرسة الابتدائية فاتجه إلى حفظ القرآن . ويقول : « إن أهم شيء في مجال الإنشاد أن يكون المنشد قد حفظ القرآن أولاً » . وهنا يجدر التوقف قليلاً عند هذا القول الذى أجمع عليه الغالبية العظمى من المنشدين ، وهو : « ضرورة أن يكون المنشد قد حفظ القرآن أولاً » . والمعنى ليس الحفظ في ذاته فحسب ، وإنما القدرة على تلاوة هذا المحفوظ تلاوة مجودة (أى بالألحان) ، وهى الناحية التى ثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن مجال الإنشاد استفاد منها ، بل وأنها — بجانب ذلك — امتدت إلى العديد من العمليات الموسيقية خارج النطاق الدينى ، وهذا موضوع آخر قد تقصينا الاستفاضة في بيانه عما نراه جوهرى في هذا السياق . والملاحظة التى استوقفتنا ، والتى لم يستطع المنشدون والمقرئون تفسيرها تفسيراً دقيقاً هى : أن ما من مقرئ متمكن من التلاوة بالتجويد إلا ولديه قدرة فائقة على الغناء ، بينما لا يملك كل مغنى مقتدر القدرة على تلاوة القرآن بالتجويد .

والتجويد في اللغة نقيض الردىء ، وهو في الاصطلاح يعنى تلاوة القرآن بإعطاء كل حرف حقه في مخرجه وطبقته اللازمة إلى آخر هذه الصفات ، وإن تعلمه يتم بالتلقين من أفواه المشائخ العارفين بطرق التلاوة المتعددة .

ومن الناحية الموسيقية فإن التجويد يتشكل من فواصل

من أن التجويد يضع المنشد / المقرئ بين حدين كلاهما صعب، إذ إن عليه أن يظهر مهارة خاصة في كيفية استخدام عناصر موسيقية محدودة وفق نهج تقليدي محدد تنسق فيه الأنغام ولا تتنافر، من ناحية، ومن ناحية ثانية على المقرئ أن يكبح جماح خواطره الموسيقية، ولا يلجأ إلى استخدام العناصر الموسيقية التي لا تليق بالتجويد، وتلك عمليات لا يسهل مقاومتها أو السيطرة عليها في بعض الأحيان، والوقوع في دائرتها يعد خطأ فادحاً.

والواقع أن إجماع الرواة على أهمية أن يكون المنشد قد حفظ القرآن أولاً (تدرب على التلاوة بالتجويد) حتى يكون متكاملاً من أدواته؛ فيه إجحاف لبقية المصادر المهمة المرتبطة بالنشأة الدينية للمنشد. فالمنشد الذي تعلم التجويد لابد أن يمر ببقية المقررات التي تستوجبها العمليات الموسيقية المرتبطة بهذه الدائرة. ونقصد بذلك أن المقرئ لابد أن يكون له باع في مجال الابتهالات والتسابيح وما ينحو نحو ذلك.. وأهمية هذا المجال أنه يجمع — في أن واحد — بين فائدتين، الأولى: إنتقاء بعض العمليات الموسيقية المتبعة في الغناء عامة؛ حيث يتاح في هذه الحالة التنويع المقامى، والاكثار من الحليات والزخارف اللحنية، واستخدام التسلسل السلمى في كل صوره التي تتيحها نظم الصعود والهبوط بالنغمة، والاستفادة من الوزن الموسيقى الذي تستدعيه الصياغة الشعرية لنصوص الابتهالات والتسابيح وغيرها من نصوص القصائد الدينية المستخدمة في هذا المجال.

أما ثانياً الفوائد فإنه يتمثل في النظم الدقيقة المتبعة في التجويد، والذي يظل أسلوب المنشد متعلقاً بها خاصة في كيفية اختياره للمسار الموسيقى، وفي تحديد المواضع الموسيقية المناسبة لإحداث أى تلوين مقامى أو أى إنتقال مقامى مباشر.

وعلى الرغم من أن أحاديث أغلب الرواة عن أهمية النشأة الدينية الأولى (حفظ القرآن وتلاوته بالتجويد) لم تكن تشير بدقة إلى العلاقة الفنية الممتدة بين هذا المنبع والإنشاد

الدينى؛ فإن محصلة هذه العلاقة كانت — وما تزال — ممثلة خير تمثيل في أساليب الأداء، وفي طرق العمل الموسيقى لدى هؤلاء الرواة. ويبقى أن عدداً قليلاً من المنشدين (الرواة) كان يدرك وضعية هذه العلاقة ويعي آثارها الفنية، بينما ظل السواد الأعظم من المنشدين ينظرون إلى النشأة الفنية الأولى (التلاوة بالتجويد) على أنها حلقة من حلقات التسلسل المعرفى الواجب تحصيلها في نطاق التعليم الدينى الذى كان متاحاً في ذاك الوقت، وأن هذه المعرفة في ذاتها كانت تكفل لهم مورداً للرزق في بداية حياتهم العملية حينما احترفوا قراءة القرآن.

يقول الراوى نفسه: إنه بعد أن ترك التعليم بالمدرسة الابتدائية وإتجه إلى حفظ القرآن كان عليه أن يساعد في إعالة أسرته، فإتجه إلى عمل «الرواتب» في البيوت وفي الدكاكين، ثم عمل في إحياء الليالى الدينية مع الهواة حتى استطاع أن ينشد في مجالس الذكر تارة، وينشد ضمن «بطانة» لأحد المنشدين المشائخ تارة أخرى، وأحياناً كان يقف وينشد منفرداً إلى أن أكرمه الله (كما يقول) وأصبح «صبييتاً» مستقلاً ومعروفاً.

ويتابع الراوى فيقول: إنه استمع للعديد من «الصبييتة» في الزقازيق وفي بلاد أخرى، وإنه أعجب بكثير منهم، وحفظ الكثير مما كانوا ينشدونه؛ لكنه — وكما يقول — لا يستطيع أن يتجاهل فضل من علموه (ويخص بالذكر اثنين منهم). ويقول عن علاقته بأحد معلميه أنه كان يجلس «تحت باطه» دائماً، حيث كان يصغى إلى أحاديثه وإلى ملاحظاته ونصائحه التى كان يدلى بها للبطانة، فكان أول من يأخذ بهذه الملاحظات، وأول من كان يعمل بالنصائح فازداد إعجاب معلمه به، ومن ثم كان ينال منه رعاية كبيرة ومتميزة حتى جاء وقت كان فيه بمثابة ذراع الأيمن، وشيئاً فشيئاً كان المعلم يدفع به لينشد منفرداً أمام الجمهور (أثناء راحة المعلم).

ويقول راوينا: إن هذا الاهتمام شجعه على أن يبحث عن القصص والدائع في الكتب التى كانت متاحة وقتذاك، وكان عندما يحفظ نصاً أو يأتى إلى خاطره مقطع لحنى جديد يجرى إلى معلمه ليسمعه ما حفظ، وينشد عليه ما جاء بخاطره من نغم، بل كان — كما يقول — يصغى إلى إنشاد المنشدين الآخرين، وإذا سمع منهم نصاً جديداً أو طريقة

جديدة في « القواله » راح إلى معلمه لينقل إليه ما سمع . عمل راوينا منشداً مستقلاً « بالعدّه » بعد أن انفصل عن بطانة معلمه ، فقد اتسعت له قاعدة المعجبين والمستمعين وبدأ يدعى ليحيى الليالى وحده ، لكنه — وكما يقول — لم ينقطع عن معلمه حتى توفاه الله .

وهناك تشابه كبير في ظروف النشأة التي ينمو فيها الاستعداد الفنى للمنشد المتميز (من أبناء الجيل الأول) ، والتي تتبلور فيها قدرته الفنية وتصل . ولدينا روايات متعددة في هذا الخصوص كلها تؤكد هذا التشابه ، وتشير في الوقت نفسه إلى أن تشابهاً في تقنيات العمل الموسيقى — عند جيل المنشدين المعاصرين (الأكبر سناً) — يعود بلا شك إلى مدرسة واحدة في النشأة وفي التعلم .

يقول أحد الرواة : إنه حفظ القرآن في قريته بمحافضة البحيرة وهو صغير ، وكان يجوده بصوته الجميل ، ثم تعلق بعد ذلك بغن الإنشاد الذي كان يردده المنشدون على « التلت والعصا » (نقر العصا بالمسبحة) ، وقد أبهره في ذلك منشد من المنطقة نفسها كان ذائع الصيت حينذاك . لقد استطاع الراوى — وهو في الخامسة عشرة من عمره — كما يقول — أن يحفظ عن ظهر قلب العديد من القصص الدينى والمواويل والأغنيات القصيرة عن المنشدين الذين كانوا يترددون على قريته ، بل إنه كان يقطع المسافات الطويلة سيرا على قدميه ليستمتع إلى منشده المفضل في إحدى القرى البعيدة عن قريته ، وكان لتأثره بهذا المنشد إنه اشتهر بين زملائه في المدرسة بتقليد طريقته في الأداء ، كما اشتهر أيضاً بمهارته في تقليد من ذاع صيتهم من المنشدين في ذلك الوقت . أما كيف احترف مهنة الإنشاد ، فهذا يعزى — كما يقول — إلى شجاعته وجراته ، وإلى تمكنه من فنه وثقته في نفسه وحبه الناس لصوته وطريقته في الأداء .

ومما لا شك فيه أن مقومات النشأة الفنية التقليدية من شأنها أن تخلق منشداً عارفاً بأصول هذا الفن وبتقاليده (أمثال المنشدين الذين نقلنا عنهم بعض الروايات) ؛ أكثر مما تهيوه مقومات الحياة الفنية المعاصرة التي أخذت منحى جديداً ، بحيث يبدو — مع ذلك — أن مقومات النشأة الفنية القديمة التي تؤسس قدرات المنشد ، لم تعد ذات تأثير كبير الآن إذا ما قيس ذلك بمدى فعالية الظروف الاجتماعية المعاصرة ، وإذا ما قيس بمدى تأثير الحياة الفنية المعاصرة

على شخصية المنشدين المحدثين (الأصغر سناً) . غياب الكثير من التقاليد الفنية والاجتماعية القبلية الجيل الأكثر حداثة من المنشدين المعاصرين (سناً) بدا وكأن كل منشد منهم يشق لنفسه طريقاً خاصاً به ومختلفاً ، كما يبدو أن القاسم المشترك بين المنشدين (الأصغر سناً) هو سرعة الاحتراف في الشهرة . فالتعليم الدينى — الذى يضع المنشد منذ على الطريق الصحيح التقليدى لم يعد ذو تأثير بالغ في الشخصية الفنية لدى هذا الجيل من المنشدين ، برز عدد كبير من المنشدين لم يتلق هذا التعليم أصلاً ، وقد أن أعمار الكثير من المنشدين المحدثين الذين تقابلنا تدل على أنهم لم يدركوا زمن الكتاب وتقاليد تخطيطه منذ الصغر ، فمنهم من أتم التعليم الثانوى العام والنهر ومنهم من أتم التعليم في المرحلة الاعدادية ، ومنهم من يكمل تعليمه بعد المرحلة الابتدائية ، كما أن من يدين للمنشدين أميون لم يخالوا أى قسط من التعليم بالدار

ولدى المنشدين المحدثين (الأصغر سناً) تلب مجال أشباع الهواية — لهذا النوع من الغناء — دوراً كبيراً فالحياة الفنية الشعبية — خاصة في مجال الاحتراف — اتسعت في الزمن الحاضر وظهرت فيها براعات وتجديد كفيلة بإثارة تلك الهوايات الموسيقية لدى الأفراد .

يقول أحد الرواة (وهو منشد محترف لا يتجاوز عمر الثلاثين عاماً) : إنه تعلم بالمدرسة حتى نهاية المرحلة الابتدائية ، وإن تعليمه الدينى متواضع ؛ إذ إنه لم يخط من القرآن سوى بضع آيات كانت — كما يقول — « موزة » عليه بالمدرسة ، وإن علاقته بالناحية الدينية جاءت بدخوله عالم الإنشاد وإنتمائه إلى الطريقة البيومية . ويفر إنه ظل ينشد المواويل الدينية التي كان يحفظها عن المنشدين المحترفين لأصدقائه ولعارفه ؛ لكن بداية « بالكار » (أى بداية إنتمائه إلى فن الإنشاد) جاءت بعد أن أنهى خدمته العسكرية . وقد كان يحرص على الذهاب إلى الموالد والمناسبات الدينية الأخرى ليستمتع إلى المنشدين وكان معجباً بالكثير منهم ، لكن إعجابه بالشيوخ الذى ندر عنه (وعمل معه فيما بعد) كان يفوق إعجابه بسلوك المنشدين . وقد دفعه هذا الإعجاب إلى أن يتعلق أكثر بالإنشاد ؛ فقد رأى في « قواله » الشيخ المعلم ما كان يري

إثارة كبيرة ، حتى أنه كان يتبعه إلى كل مكان كان ينشد فيه ، وحتى أصبح حافظا جيدا ومؤديا مجودا لكل ما كان ينشده الشيخ المعلم . ولما نشأت بينهما صداقة أعرب له عن رغبته الشديدة في أن ينشد مثله أمام الجمهور ، فحقق له صديقه المعلم هذه الرغبة وألحقه معه بفرقته . ويقول الراوى : إنه كان ينشد للجمهور مقاطع قصيرة في صيغة الموال في بداية الأمر ، وشيئا فشيئا أخذ نصيبه من الأداء يتزايد حتى جاء وقت أسند فيه الشيخ المعلم إليه مسئولية إحياء إحدى الليالي وحده ، فذهب ومعه « العدة » (الفرقة) . وأحيا الليلة .

لقد كان تأثير الراوى بمعلمه يفوق تأثيره بكل المنشدين الذين سمعهم في السابق ، ومن ثم فقد ظل قرابة العام لا ينشد إلا ما حفظه عن صديقه ومعلمه ، كما كان يلتزم بطريقته في الأداء أيضا ، ولم يكن له أن ينوع أو يغير في محفوظه ، وفي طريقة أدائه إلا بعد ما أتيح له أن يستمع إلى المنشدين في مولد السيد البدوى بطنطا . ويقول : إنه وجد من بين الصبيته الذين سمعهم من تأثير بأدائهم ، ومن أثاره محفوظهم . كما أثارته كيفية استخدامهم للآلات الموسيقية . ويقول : إنه استطاع أن ينقل عن أولئك المنشدين شيئا مما كانوا ينشدونه في المولد ، فراح يردده إلى معلمه الذى أعجب به كثيرا — على حد قوله . وكان ذلك بمثابة الانتقال إلى مرحلة جديدة وبداية لظهور تميزه واستقلاله عن معلمه في المفوظ وفي طرق الأداء .

المحفوظ القصصى ومنظومات المدائح :

لا يزال هناك من المنشدين المعاصرين — وخاصة من هم أكبر سنا — من يحفظ وينشد الموضوعات الدينية التى تعود إلى زمن المنشد القديم ، مثل : قصة الهجرة ، وزواج فاطمة الزهراء ، وفضلون العابد ، والغلام واليهودى وغيرها . لكن إنشاد هذه الموضوعات — فى الواقع — يتم فى إطار ضيق . أما الشائع الآن من موضوعات دينية فهو قصص دينى حديث ، وقد شاع منه قصص مثل : زين العابدين ، والملك الظالم ، وسالمه وسالم وغيرها . ويزعم بعض المنشدين الذين ينشدون هذا القصص أنه من تأليفهم . ويقول أحد الرواة من المنشدين الأكبر إنه بجانب قراءته للكتب الدينية ، فإنه يقرأ أيضا القصص القديم مثل قصة الخنساء ويأخذ منها

فكرة ، أو على حد تعبيره « عبرة تصلح للغناء » ، ثم يصوغها فى زجل . ويقول : إن أكثر قصصه الذى ينشده أخذ فكرته من قراءته للكتب الإسلامية ، ومن الأحداث الواقعية المعاصرة التى يقرأها فى الجرائد : خاصة الأحداث التى تنطوى على « عبر وحكم » . ويقول منشد آخر من الجيل نفسه : إنه ألف قصة زواج عائشة من الرسول ﷺ فى صيغة مختلفة عن التى سمعها وحفظها من المنشدين القدامى ، وإن الذى ألهمه هذه الصيغة هو خطيب المسجد ، فقد سمعه يخطب فى الناس يوم الجمعة ويذكر مقاطع من زواج الرسول ﷺ بعائشة ، وإنه انفعّل بما قاله الخطيب ، وصاحبه هذا الانفعال حتى صاغ موضوع الخطبة فى عدد كبير من المقاطع الزجلية وراح ينشدها بعد ذلك للجمهور .

وعلى أية حال ، فإن المنشدين أصحاب هذه الروايات نالوا قسطا من التعليم يسّر لهم الإطلاع على القصص الدينى وسير الأنبياء ، فقد شاهدنا لدى أحدهم مكتبة دينية متواضعة ؛ لكنها تضم مؤلفات من هذا النوع الذى يغذى الاتجاه الفنى عند المنشد ، مثل : ديوان المنشدين لمحمد بن سريّة ، وأجزاء من سيرة النبى ﷺ لابن هشام ، ورياض الصالحين ، وكثير من الأحزاب والأوراد التى يستعين بها أبناء الطرق الصوفية فى الذكر ، ودواوين للمدائح النبوية وغيرها . هذا ويذكر راوى آخر من أبناء الجيل نفسه أن لديه هذه الكتب بعينها ولديه غيرها أيضا .

وهناك منشدون لا يزعمون أنهم يؤلفون القصص الذى ينشدونه ، وإنما يقولون إن ما ينشدونه حفظوه عن سلف من مشائخ ومنشدين ، وإن بعضهم قد قرأ هذا القصص من الكتب ، وكل ما فعلوه إنهم قد غيروا فى بعض المقاطع لأسباب موسيقية .

وبجانب ذلك هناك منشدون يعتمدون على أفراد يؤلفون لهم هذا القصص الدينى الحديث ، وأن من أولئك المؤلفين من يقطن القاهرة ويأتية المنشدون من محافظات مختلفة ليأخذوا منه القصص . ولهذا المؤلف قصص كثيرة مسجلة على أشرطة كاسيت تجارية بصوت منشدين كثيرين .

وهناك من المنشدين فريق كبير ، وخاصة المنشدين (الأصغر سنا) ، لا ينشدون القصص الدينى ، وإنما ينشدون الأغانى القصيرة والمواويل ، وهم لا ينشدونها إلا فى الذكر السلطانى .

وقد لوحظ أن منشدى القصص الدينى ، أو بالأحرى المنشدون الذين نالوا قسطا من التعليم والتدريب وفق التقاليد القديمة ، يعرفون أيضا أسلوب الأداء الخاص بإنشاد الذكر السلطانى : لأن هذا الأسلوب يتشابه إلى حد كبير مع أساليب يستخدمونها فى أداء القصة ، بينما لا يستطيع المنشدون (الأصغر سنا) أن ينشدوا خارج نطاق الذكر السلطانى . والواقع أن إنتماء الفريق الاول (الأكبر سنا) إلى مدرسة الإنشاد التى تعود إلى الزمن الماضى ، وإنتماء الفريق الثانى (الأصغر سنا) إلى التقاليد الحديثة (وهو الفارق الأساسى بينهما) ، أدى إلى وجود فارق فى التخصص بينهما . فالمنشدون الأكبر سنا ، والذين ينتمون — من حيث النشأة الفنية — إلى التقاليد القديمة ، لا يزالون يعتمدون على القصص الدينى كأساس للعمل الموسيقى ، ويلجأون فى أدائه إلى إتباع أساليب متنوعة ، بينما تخصص المنشدون (الأصغر سنا) فى إنشاد الأغنيات القصيرة والمواويل فى مصاحبة الذكر ، ولا يلجأون إلا إلى الأساليب التى تبرز طابع الأغنية وطابع الموال . والجدير بالذكر أن تقليدا قديما من شأنه أن يوسع نطاق المحفوظ الشعرى لا يزال شائعا حتى الآن ، منه الأغنيات الشرق عربية التى تشكل رصيда مرغوبا فيه لدى جمهور الإنشاد . فمن المنشدين من يتخلل إنشاده بعض من المقاطع الغنائية لمشاهير المطربين ، من قبيل تطعيم المسار الغنائى بها . وهناك منشدون آخرون يخصصون جانبا من الحفل (وصلة) لإنشاد أغنية أو أكثر من الأغانى المحببة للجمهور لمشاهير المطربين والمطربات المعاصرين .

المحفوظ الموسيقى والتقنيات :

أما عن الكيفية التى يتم بها اكتساب الخبرة الموسيقية ، فليس هناك وسيلة منتظمة لاكتسابها ، وإنما لا يزال الحماس لدى الأفراد الذين يهوىون الغناء ، والذين لديهم الاستعداد الموسيقى ، يشكل الأساس الاول للمعرفة الموسيقية ، ومن ثم يسعى الفرد الهاوى أو المنشد المبتدىء إلى حيث ينشد المنشدون المحترفون ، فمتابعة المنشدين والاصفاء لأدائهم لغرض الحفظ من شأنه أن يزود الهاوى أو المنشد المبتدىء بخبرة جيدة من الألحان ، ومن شأنه أيضا أن يوقفه على طرق الأداء . كما أن سعيا تقليديا لحفظ الأغانى الشرق

عربية لمشاهير المطربين وتقليد طريقتهم فى الأداء — لغرض تقديم هذه الأغانى للجمهور أحيانا — من شأنه أيضا أن ينمى القدرة الموسيقية لدى المنشد المبتدىء ويوقفه على تقاليد العمل الموسيقى الذى تتيح تقنيات الموسيقى الشرق عربية .

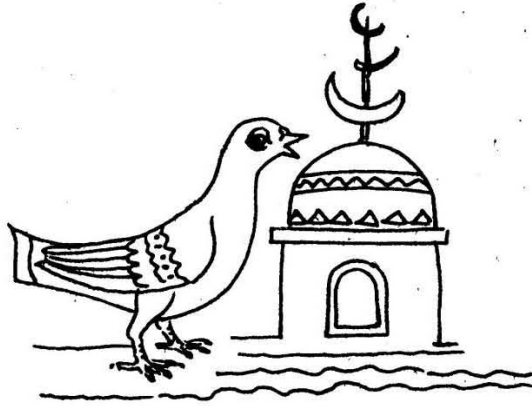
والمعتاد أن يبدأ الهاوى أو المنشد المبتدىء بحفظ الصياغ الغنائية القصيرة (الأغنية القصيرة والموال) بالألحان الخاصة بها ، وهى بداية لمعرفة الطرق والمداخل الموسيقية الخاصة بصيغة الأغنية الموزونة وبصيغة الموال الحر . ومع أن الجهد الفردى الخاص فى المتابعة ، وفى التزديد بالمعرفة من خلال الاصفاء للمنشدين المحترفين ، ومحاولة تقليدهم بعد ذلك ، يعد أمرا مهما وذا تأثير كبير فى تكوين الخبرة الموسيقية وتربيتها . مع أن ذلك كذلك فإنه لا غنى عن المعلم المباشر . فكثير من المنشدين المحدثين لم تتطور مهاراتهم الموسيقية فى هذا اللون من الغناء إلا من خلال عملهم كمساعدين للمنشدين الأكثر خبرة . وهناك تقليد لا يزال كثير من المنشدين المقتدرين يعتمدونه فى المهنة ، وهو اصطحاب منشد أو أكثر من المنشدين المبتدئين ليساعدوا المنشد الكبير فى إحياء الحفل ، وتختص المساعدة التى يقدمونها فى قيامهم بأداء وصلة أو وصلتين فى بداية الليلة (الحفل) . وأثناء راحة المنشد الكبير . كما تاتى هذه المساعدة بمثابة التدريب ، بل هى تدريب بالفعل على الأداء ، وتدريب على تقاليد العمل ، وتدريب على مواجهة الجمهور .

أما فيما يتعلق بنوع المعرفة الفنية وتقنياتها ، فالواقع أن حظ المنشد الجديد (وخاصة الأصغر سنا) فى هذه المعرفة أوفر من حظ نظيره المنشد القديم . فالكثير من المنشدين يستخدمون الآن المصطلحات والتسميات الحرفية المرتبطة بالموسيقى العربية ، وكثير منهم يدرك معانى هذه المصطلحات والتسميات ، وخاصة التى يتصل منها بصورة مباشرة بعملهم وبأدائهم . ونعنى بها المقامات الموسيقية ، حيث إتسع نطاق استخدام المنشدين لها الآن ، ولم تعد قاصرة على مقامى الراست والسيكا فحسب . كذلك هناك من المنشدين المحدثين من لديهم تصور صحيح عن السلم الموسيقى وتكوين درجاته ، وقد ورد فى أحاديث بعض الرواة الذين التقينا بهم ألفاظ مثل « مزيكا » و « ريتم » و « ربما »

العمل الموسيقى . ولأن نشاط المنشد الجديد لم يعد محصوراً في إطار الليالي والحفلات والعازفين التقليديين ، وتجاوز ذلك إلى التعامل مع مجالات التسجيل التلفزيوني والتسجيل الصوتي التجاري (الكاسيت) ، فقد أدى ذلك إلى زيادة خبرة المنشد ، وكثرت معارفه بهذا المجال الذي لم يطرقه من قبل ، فتراه يتحدث عن هذا المجال مستخدماً عبارات مثل : « نسبة التوزيع » و « التسجيل الاستريو » و « المصنفات الفنية » و « الرقابة على المصنفات الفنية » .. إلخ .

« إيقاع رومبا » و « دارج » و « الصعيدي » و « الواحدة والنص » و « المعمودي » « أسماء إيقاعات » و « النوتة الموسيقية » و « بروفا » و « جواب سيكاه » و « جواب راست » .. إلخ . وأغلب أولئك المنشدين لديهم فهم سليم إلى حد كبير لمعاني هذه الألفاظ والتسميات ولاستخداماتها أيضاً .

كما اتسع نطاق معرفة التقنيات الموسيقية الشرق عربية لدى كثير من المنشدين ، وخاصة فيما يتعلق بالمقامات ونظام التحويلات أو الانتقالات المقامية وكيفية الاستفادة منها في



التحاور الفنى مع التراث

د . نبيلة إبراهيم

أحداث التداخل بين النص الشعبى بالمعنى الواسع ، أعنى النص اللغوى وغير اللغوى ، والرؤية الفردية ، بحيث يجعل لكل حيزه المستقل فى النص ، وأحقية فى التمسك بكيانه ووجوده . وعلى الرغم من هذه الاستقلالية ، يفتح المجال ، وفقاً لنظام فنى يرسمه الكاتب ، لكلا النصين لأن يتداخل أحدهما فى الآخر بحيث يتولد منهما معاً نصاً موحداً ذا بعدين ، بعد شعبى وبعد فردى . وهذا النص الجديد المولد من النص القديم يعد بدون شك عاملاً إثراءً لنصوصنا الشعبية ؛ فهو فضلاً عن أنه يقدمها فى ثوب جديد ، يجعلها حية نابضة فى ضمير القارئ على الدوام .

ونحاول الآن أن نقدم قصة للكاتب ، وهى القصة التى تحمل عنوان « الجمل ياعبد المولى الجمل » وترد ضمن المجموعة القصصية التى تحمل عنوان (ستر العورة — مختارات فصول ٦٣) ، لنرى إلى أى حد يثبت النص الشعبى وجوده ويؤكد كيانه ، وإلى أى حد يتحاور معه القصص على هذا الأساس ، وإن وقف منه موقفاً متحدياً برويته الفردية الجديدة .

وتبرز القصة معتقداً شعبياً متأصلاً فى البيئة الشعبية المصرية ، وهو علاقة الحلم بالواقع . وتؤكد العبارة الشعبية المحفوظة : « خير ، اللهم اجعله خير » ، وهى العبارة التى

عندما يكون مخزون الفنان من التراث الشعبى كبيراً ورأسخاً ، تظل علاقة الفنان الحميمة والقديمة بالزمان والمكان حية نابضة ، بحيث لا تكف الذكريات القديمة عن أن تطفو على السطح بين الحين والآخر حاملة معها نصوصاً متنوعة من هذا التراث .

وعندما يصل الفنان إلى حالة المعاناة ساعة الإبداع بحثاً عن الشكل الذى يمكنه من التعبير عن وجوده وهويته ، فإنه يجد ملاذه فى هذا التراث الذى يحفظه ويستوعبه ، سواء كان هذا التراث كياناً من الرؤية الكونية التى تربط الإنسان الشعبى بعالمه الحسى وغير الحسى فى مفهوم موحّد ، أم كان شكلاً من أشكال النصوص المحفوظة .

ولعل هذا يؤكد لنا قيمة اختزان الفنان لمواد التراث أياً كان مجال إبداع هذا الفنان ؛ فهذا التراث يكون معيناً ثرياً لا ينضب بالنسبة له ، وهو يعيد تشكيله كلما ألح عليه تذكره له ، وهذا ما نعنيه بالتحاور الفنى مع التراث .

ويعد الكاتب سعيد الكفراوى الذى قدم للقارئ العربى حتى الآن ست مجموعات من القصة القصيرة ، من أصدق من نسجوا من تراثهم قصصاً تحمل عبق القرية المصرية ، وقدموا شخصياتها من كل صنف مفسحين لها المجال للتعبير عن رؤاها الكونية الخاصة بها . والكاتب يبرع فى النهاية فى

ينطق بها رائى الحلم عندما يستيقظ من رؤيته ، تؤكد هذه العلاقة وتثبتها .

وتدور قصة « الجمل ياعبد المولى الجمل » بين الواقع والحلم . وتبدأ أحداث القصة بكلمتين يفرد لهما الكاتب سطرأ وهما : « فى الحلم » . وهو يريد بذلك أن ينيها إلى أن ما حدث فى بداية الأمر كان حلماً . وهو يعود ويكرر الجار والمجرور « فى الحلم » بين الحين والآخر ، وكأنه يخشى أن ينسى القارئ فى زحمة الأحداث وتداخل الأصوات ، أن ما حدث كان حلماً .

والقصة يحكيها الراوى صاحب الحلم بضمير المتكلم . وقد تتدخل أنا القاص بسردها فتحكى عنه بضمير الغائب . وفى أثناء ذلك تتداخل الأصوات المتحاورة مغذية بذلك تعدد الأصوات فى القصة .

ويحكى الراوى عن حلمه الذى رأى فيه الجمل مقبلاً نحوه فيقول : « لم أستطع أن أقاومهما (أى منظر عيني الجمل الواسعتين) وهربت من خوفى ، أستريحنى حتى لا أرى ما أرى » ثم يستمر فى وصف هول ما رآه ، فيقول : « يطلببنى ويجد فى أثرى مهولاً بأخفافه الأربعة التى تنطبع على تراب السكة .. وكلما نظرت ناحيته اضطرب قلبى وفارقتنى أمانى . يخرج من بين الشجر ويقصدنى ، وأنا مقيد فوق ظهر الأتان التى حرنت ورفضت السير . أسمع بقاليله كالطبل فى الظهر الأحمر » . ثم قال فى نفسه : « جمل الدار هو جمل الدار ... ونادى : الحقونى ، جمل الدار حيموتنى » .

ويصحو عبد المولى من نومه بنصف إفاقة ، وكأن تحقق الرؤيا فى الواقع أصبح قاب قوسين أو أدنى . « انتبه عبد المولى من نومه على لحظة من يقظة ، تلك اليقظة التى نصفها نوم ونصفها إدراك . كان لزاماً عليه أن يعود من لحظة الإفاقة التى نصفها إدراك ونصفها نوم ليرى ذا الأخفاف والسنام العالى يأتى نحوه بقوة وانتظام » .

ومرة أخرى يراوده الحلم الذى يحكى كذلك مناوبة بين البطل الذى يحكى بضمير المتكلم ، وأنا القاص الذى يحكى عنه بضمير الغائب : « سمع فى البعيد — فى الحلم — صوت الأذان يأتى من جامع أبو حسين فاندفع ناحيته ، انزلت قدمه فهوى مستنداً على يده ، لهاث الجمل فى قفاه ، وخطوه لم يعد يفصله عن المطارد إلا أشبار . فوجىء بسيدى أبو

حسين بنفسه يقف على باب مسجده ، سيدى أبو حسين !؟ قالها ملهوفاً ممدود اليد كالمحتاج ، يتجلى فى جبة من الجوخ الأزرق وعلى رأسه عمامة هائلة ملفوفة بشال أخضر فى لون الزرع ، تحيط وجهه لحية طويلة من هيبه بيضاء . الحقنى يامولانا .. الجمل حيموتنى ، ولما لقيت نفسى فى حضن سيدى راح روعى . وعندما نظرت تجاه الجمل وجدته يقف مكانه ، لحظة أن أشار له مولاي : مكانك يا جمل ! وقف الجمل مكانه وعيط » .

إن النص السابق للحلم الثانى المتكرر عن الجمل ، يستكمل المعتقد الشعبى الذى يجد حلاً لمشكلاته بزحزحته إلى اللامحدود ، فعندما تعقدت المشكلة بين عبد المولى والجمل ، كان الحل أن يستعين بالقدرة الغيبية لتحل مشكلته . وليس جامع أبو حسين الذى يمثل معلماً فى القرية مجرد جامع ، بل إنه يحتوى على ضريح سيدى أبى حسين الذى يشارك الناس ، من داخل القبر ، حياتهم وحل مشكلاتهم . ولهذا فإن عبد المولى عندما رأى الجمل يدنونه ليؤذيه ، استعاض بالولى الذى هب من قبره وجاء لنجده مرتدياً رداء الولاية حتى تكتمل هيئته . وتفصح اللغة عن لهفة الراوى بمقابلة الولي طالباً منه النجدة عندما تقول : « سيدى أبو حسين ؟ قالها ملهوفاً ممدود اليد كالمحتاج » . ثم تشير اللغة إلى راحته النفسية عندما رمى بالمشكلة إلى الولي ليحلها فتقول : « ولما لقيت نفسى فى حضن سيدى ، راح روعى » .

هناك علاقة إذن بين الولي والجمل ، وتستمر القصة فى الإفصاح عن هذه العلاقة ، عندما فسرت الأم لابنها حلمه المروع وقالت : « عليك نذر ، والجمل فى الحلم شيخ » ، وأكدت النسوة ، صديقات سكيئة الأم ، هذا التأويل مع زحزحة النذر إلى الأب بدلاً من الابن . قلن لها : « أبو عبد المولى عليه نذر كبير ، والرجل بطنه واسعة ويأكل مال النبى » .

وهنا يدخل الأب طرفاً فى هذه القضية : فالأب « بطنه واسعة » ، وهو تعبير شعبى يدمغ الإنسان الذى يسمح لنفسه بأكل المال الحرام . والأب ، بهذا الفعل ، خارج عن الجماعة التى يستحل أكل مالها بالباطل . وعندما تنفصم العلاقة بين الإنسان وجماعته ، تنفصم بالضرورة وبينه وبين ما هو دينى : فأبو عبد المولى عليه نذر للولي تكفيراً عن ذنوبه وهو لا يريد أن يوفيه ، وأنه بذلك تسبب فى إيذاء ابنه على

هدى الخزام الذى قبضت عليه . شددت بكل عزم الخائفين .
رجع الهجين بظهره فجذبتة لقدام . ناضل الجمل وشرع
يرفع رأسه يريد سحبى ، إلا أن أنشودة النار وضربات يدي
جعلته يذعن وينعر .

وبهذا تنتهى القصة بعد أن حولتنا بهذه النهاية من
الرصد الدقيق لموروث شعبى بأبعاده الأسطورية
والاجتماعية والنفسية ، إلى معالجة المشكلة نفسياً على نحو
يمكن أن يرقى بها إلى مستوى التحليل النفسى والعلاج
النفسى . وكأن الأب أراد أن يقول للإبن بتحديد الجمل : لا
علاقة للجمل بالشيخ أو النذر أو العدو . إن المشكلة لا تتمثل
فى الجمل ، بل فى إسقاط خوفك الداخلى على الجمل ، ولابد
من مواجهة الجمل وتحديد حتى يذعن لك .

على أننا إذا عدنا إلى بداية القصة ، فوجدنا بجملته
تستحق الوقوف عندها . وهذه الجملة قالها عبد المولى نفسه
فى الحلم وهو فى حالة الفزع الشديد من الجمل ، لقد قال :
« جمل الدار هو جمل الدار » . ثم أطلق صرخة مدوية إثر
ذلك وقال : « الحقونى جمل الدار حيموتنى » . ويعنى هذا
أن جمل الدار وحده دون سائر الجمال هو الذى كان يخيفه .
فإذا ربطنا بين تعبير جمل الدار والفكر الشعبى الذى يربط
بين سيد الدار والجمل ، بدليل أن المرأة الريفية عندما تبكى
زوجها المتوفى تصرخ قائلة : « يا جملى » ، فإننا نعود لنرى أن
الخوف اللا شعورى الكامن فى نفس عبد المولى ، كان من
أبيه ، فالعقدة النفسية عنده كانت عقدة الأب . فإذا كان
الأب قد ساعده على أن ينتزع من داخله خوفه من الجمل ،
فإنه يكون قد ساعده على أن يشفى من عقدة الأب .

وبهذا يكون الكاتب قد نجح فى قصته مرتين : مرة عندما
جعلنا نعيش فى قلب الموروث الشعبى بأبعاده الأسطورية
والدينية المتجذرة فى ضمير الشعب ، فأثبت بذلك شدة
إنتماؤه للتراث الشعبى ، ومرة أخرى عندما حقق الهدف
البعيد من التناص وهو تحريك النص الشعبى إلى أبعد من
حدوده الشعبية بهدف تحميله دلالة جديدة ، وإن تكن هذه
الدلالة الجديدة ، تحمل ضمناً خلق موقف جدلى مع المعتقد
الشعبى ينتهى إلى معارضته .

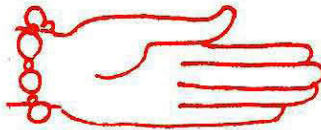
نحو غير مباشر ، وهو بهذا يمثل عدوا لابنه بقدر ما هو عدو
للجماعة . وقد أقصح عبد المولى نفسه عن هذا التأويل
للصبيّة عندما قال لهم : « الجمل عدو » .

إن الجمل فى المعتقد الشعبى يسمو إلى درجة الرمز
الكونى ؛ فهو حيوان له هيئته ، وهو يتمتع بقيمة حسية
ومعنوية فى حياة الجماعة . إنه رمز للصبر والقدرة على
التحمل فى جلال ونبل . ولكن الصبر والتحمل لديه لهما
حدودهما . وعند تخطى هذه الحدود يصبح الجمل عدواً
لصاحبه ، وقد يقتله . ويبدو أن الشيخ الولى الطيب المهيم
على قيم الجماعة قد جاوز صبره على عبد المولى الحد ، فقرر
إيذاه . على أنه لو كان قد ظهر الجمل فى الرؤيا للأب
وأفزع ، لما كان الأب ليرعوى ؛ فقد صلب عوده على الشر .
ولهذا فقد ظهر للإبن اللين العود بدافع إيذاء الأب فى ابنه .
على أن الأب قرر أن يتحدى الجمل ، فقال له فى بداية الأمر :
« إياك تظن نفسك شيخ ، وإلى متى ستعاود ولدى بالفزعة ؟
خف عن ابنى ولا تزدد فى همى » .

ثم قرر بعد ذلك أن يتحداه بصحبة ابنه : « الصبح سرح
(عبد المولى) مع أبى . أخذ الرجل حتى مناخ الجمل وقال
له : انظر يا عبد المولى ، جمل لا يؤذى . حاول هو الاقتراب ،
ولكنه خاف . ولم يرد أبوه أن يضغط عليه ، وتركه وذهب إلى
ذيل الأرض البعيد .. وكان عبد المولى يلهث مكروش النفس
وقلبه يدق بصدره ؛ يحدق فى الفراغ الممتد أمامه ، ويشعر
بتلك المصيبة التى تطارده .

ثم يحدث الالتفات البلاغى عندما يتحول عبد المولى من
ضمير الغائب الذى يتحدث عنه إلى حضور كامل يتحدث
بضمير المتكلم ؛ إذ شاء الكاتب أن ينهى القصة بهذا
الحضور الكامل لصاحب المشكلة .

فقد استصرخ عبد المولى أباه إثر محاولته لمواجهة الجمل
قائلاً : « الحقنى يا أبى ! الجمل .. الجمل .. وصاح الأب ..
الخزام .. شد الخزام يا عبد المولى وأثبت مكانك . ووقفت
ينتنفض قلبى .. وكلما اقترب منى ، تحدر منى البول ؛ إلا
أننى شعرت بشيء لا أعرفه يتصاعد من قلبى إلى يدي
وجعلنى أهتف : العمر واحد والرب واحد قابلت الجمل ،



أفراح الختان في اليمن

دراسة في الأدب الشعبي اليمني*

د. طلعت عبد العزيز أبو العزم

الأسرة والأقارب والأرحام والجيران ، وإقامة أسباب الألفة والمودة بين المسلمين^(١) . ورغم أن في الختان استغناء عن جزء خلقه الله في بدن الإنسان ، لكن لهذا الاستغناء فائدة دينية وبدنية « فهو يربى في الإنسان إرادة التضحية إعرافاً بعبودية الإنسان لربه الذي خلق فيه هذه الأعضاء ، وكذلك فهو طهارة ونظافة للإنسان من أجل إقامة شعائريته »^(٢) .

وللختان موعدان : الأول في اليوم السابع لميلاد الطفل ، وفيه اقتداء بأمر الرسول الكريم ، فعن علي بن أبي طالب رضي الله عنه أنه قال : قال رسول الله ﷺ : « اختنوا أولادكم يوم السابع ، فإنه أطهر وأمرع نباتاً للحم »^(٣) . ومن سنن النبي عليه السلام ذبح شاتين للولد يوم ختانه ، وذبح شاة واحدة للبنات^(٤) . أما الموعد الثاني للختان فيتم في السنة السابعة من عمر الطفل .

وتهتم الأسرة العربية في اليمن بختان الذكور ، والشائع هناك ختان الطفل الذكر فقط في اليوم السابع لمولده ، وبعد اليوم السابع يتم الاحتفال بهذه المناسبة بصورة محدودة ، — وإن كانت مكلفة — فتحضر النساء بعد الظهر لتهنئة الأم وللمسر . ومن مظاهر الاحتفال بهذا النوع من الختان « قراءة القرآن الكريم وإنشاد القصائد . وتستمر الأم الوالدة في استقبال وفود المهنئات — في حجرة الولادة —

الختان هو موضع القطع من الذكر والأنثى ، فيقال « ختن الصبي ختنا وختانا وختانة قطع قلفته ، فهو مختون ، ويقال أيضاً : ختن الصبية وهو وهى ختن »^(٥) . ومن العجيب أن العرب تستخدم كلمتي « أغرل وأقلف » للدلالة على العام المخصب^(٦) .

والختان من سنن الفطرة التي أوصى بها الرسول ﷺ « اقتداء بهدى أبينا إبراهيم عليه السلام ، وكفانا بهذا فضلاً وشرفاً »^(٧) . فعن أبي هريرة رضي الله عنه عن رسول الله ﷺ أنه قال : « الفطرة خمس : الاختتان والاستحداد وقص الشارب ، وتقليم الأظفار ، ونتف الإبط »^(٨) . وكذلك يعد الختان سنة للرجال ومكرمة للنساء^(٩) .

وفي المجتمعات العربية والإسلامية يعد الختان واجباً دينياً واجتماعياً على الأب أو الولي « ففيه إقامة لشعائر إسلامية وإحياء لها ، وهو مناسبة اجتماعية تتيح اجتماع

* جمع الباحث مادة هذه الدراسة خلال مدة إعارته لجامعة صنعاء باليمن من ١٩٨٨ إلى ١٩٩٢ .

إلى اليوم الأربعين . وقد تتكلف الولادة أكثر مما يتكلفه الزواج من نفقات ، ولذلك يقال في الأمثال الدارجة في اليمن : (عرسان ولا ولد) ، أى أن نفقات حفلات الزواج أهون من نفقات ولادة واحدة ،^(١٠) .

ويحظى ختان الطفل في اليمن — في السنة السابعة من عمره — باستعداد خاص من الأسرة ومظاهر متعددة للتعبير عن الفرح بهذه المناسبة الدينية والاجتماعية . كما تختلف أفراح الختان في اليمن من مكان إلى مكان ، حسب المكانة الاجتماعية للأسرة وقدرتها المادية في البلدة أو القرية . ونظراً لأن هذه الدراسة قد أجريت على حفل ختان في بلدة (غُبس ثواب) التابعة للواء حجة باليمن ، فسوف نصف أفراح الختان كما تحدث بهذه البلدة . وتقع (غبس ثواب) — وهى بلدة ريفية — شمال مدينة الحديدة بمسافة ١٢٥ كيلو متراً ، وعدد سكانها حوالى عشرة آلاف نسمة وتتبعها كثير من القرى ، ويعمل معظم سكانها في الزراعة والرعى ، وتتشابه عادات الختان وأفراحه — في هذه البلدة — بمثلثاتها في قرى ساحل تهامة باليمن .

يبدأ الأب في الاستعداد لهذه المناسبة بإدخار الأموال اللازمة لتغطية نفقات الختان وأفراحه ، مثل شراء الكباش التى تذبح لإعداد الولائم للضيوف والمهنتين ، ودفع أجور فرقة الطبالين والمنشد أو المنشدين ، وكذلك أجور الراقصين لبعض أنواع من الرقص الشعبى ، فضلاً عن شراء كميات كبيرة من القات الذى أصبح مضغه وتخزينه من العادات الاجتماعية الخاصة المنتشرة لدى معظم أفراد الشعب اليمنى^(١١) . وكذلك شراء أشجار الدخان ، والفحم وإعداد المدائع (الشيش أو النارجيلات) حيث يتم تدخين « المدائع » مع تخزين القات ، سواء من الرجال أو النساء ، وكذلك شراء المياه الطبيعية^(١٢) ، ونوع آخر من المياه الغازية يرتشف مع تخزين القات ومضغه .

وقبل الختان بيومين يتفق الأب مع أصحاب الطبول ، وهم فرقة الطبالين الذين يقومون بالضرب على الطبول طوال يومى الختان ، وكذلك يتفق الأب مع نشاد (منشد شعبى) أو شاعر شعبى من الذين يجيدون إنشاد الأغاني الشعبية في الأفراح والمناسبات الاجتماعية .

وتشغل أفراح الختان في اليمن — خاصة في البلاد الريفية — يومين ، يسمى اليوم الأول بيوم الغُسل ، وهو

اليوم السابق ليوم الختان . وتبدأ مظاهر الفرح في هذا اليوم بعد صلاة العصر مباشرة ، حيث تبدأ فرقة الطبالين في الضرب على الدفوف والطبول أمام منزل الأسرة التى تحتفل بختان طفلها (أنظر الصورتين رقمى ١ ، ٢) . وتتكون هذه الفرقة — في حدها الأدنى — من أربعة رجال : اثنين للضرب على الدفوف ، واثنين للضرب على الطبول . وتتراوح أجرة هذه الفرقة ما بين الألف والألف وخمسمائة ريال يعنى .

بمجرد سماع صوت الطبول والدفوف يتجاوب أهل البلدة أو القرية والجيران بالحضور إلى منزل الأسرة . وللنساء مكان خاص بهن في المنزل ، حيث يتوافدن إليه ويجتمعن مع الأم ويتولين أولى مهمة لهن في هذا اليوم ، وهى غسل رأس الولد المراد ختانه ، ثم غسل بقية جسمه .

ويعد سرير خشبى خاص لعملية الغسل ، حيث يجلس عليه الولد ، ويقوم الأم مع أقاربها من النساء — وتساعدهن جارية « صبية » — بغسل رأس الولد في صحن واسع بثمر النبق الجاف بعد طحنه^(١٣) ، ثم بالماء والصابون . ومع بداية غسل رأس الولد يستفتح بقراءة القرآن الكريم ، فتقرأ الفاتحة وسور الإخلاص والفلق والناس ، وبعد ذلك ترتفع الزغاريد من النساء ويهلل الرجال ويكبرون . وقد يطلق بعضهم — أمام منزل الأسرة — (الطماش) وهى الأعيرة النارية من البنادق الآلية أو المسدسات ابتهاجاً وتعبيراً عن الفرح بهذه المناسبة .

وبعد الغسل تقوم النساء بإهداء الولد مالا يسميه اليمنيون (النقطة) ، ويقدم إليه من النساء فقط يوم الغسل في هيئة أوراق نقدية مفردة (فكة) وليست مجمدة ، أى تقدم إليه كل واحدة من النساء هديتها من المال رiales مفردة (من عشرين إلى مائة ريال مثلاً) . أما النقطة للرجال فلا يتم إلا بعد الختان . وعملية نقط النساء للولد عجيبة حقاً ، فبعد غسل رأس الصبى وبقية جسمه يظل جالساً على سرير الغسل ، ثم تتوافد النساء عليه ، وتضع المرأة الريال إثر الريال على رأسه المغسول ، ثم تتناوله وتضعه في الصحن الذى غُسل فيه رأس الولد . وبعد أن ينتهى جميع النساء من نقط الولد ، تجمع الجارية الريالات كلها من الصحن وتسلمها لأم الولد ، وعندئذ يتوقف ضرب الدفوف والطبول .

وبعد الغسل والنقط يرتدى الولد زياً خاصاً بالختان ، ويقوم والده بإلباسه هذا الزى ويسمى في اليمن (بدلة)

ويتكون من :

١ — الكوفية : وهى طربوش مصنوع من جدائل الخيزران ، ويلبسه الولد فوق رأسه .

٢ — القميص الأبيض : ويسميه اليمينيون (شميز) .

٣ — الخلق الأبيض : وهو ثوب من القماش الأبيض ، وغالباً ما يصنع من القطن ، ويلف به جسم الولد من وسطه حتى قدميه .

٤ — الجنبية : وهى خنجر له غمد (جراب) وحزام من الجلد يربط حول وسط الصبى فوق القميص والخلق .

٥ — الشال : وهو قطعة من القماش القطنى الأبيض الخفيف ، يلف حول رأس الصبى فوق الجبهة والكوفية .

٦ — الفل القريشى^(١٤) حيث ينظم منه عقد طويل تُلَفُّ به رأس الصبى فوق الشال (انظر بدلة الختان صورة رقم ٢) .

وبعد الإنتهاء من لبس بدلة الختان يكون قد تم الاستعداد لعملية أخرى تسمى « العرضة » .

العرضة : هى زفة الختان حيث يخرج الطفل من بيته تصاحبه فرقة الطبالين وأبوه وأقاربه وجمع غفير من الناس ، رجالاً وأطفالاً فقطدون النساء . ويذهب الجميع — والطبول تدق — إلى مسافة بعيدة حيث توجد ساحة واسعة من الأرض تتسع لجموع الناس ، وعند خروج الولد من البيت يزرع الجنبية (الخنجر) من غمدها ويمسكها فى يده اليمنى ، ثم يرفعها بمحاذاة رأسه محركاً إياها للأمام وللخلف . وتصاحب العرضة فى الساحة الواسعة رقصة شعبية يمنية تسمى « التبريش » (انظر الصورة رقم ٤) حيث يصطف الرجال والشباب ومعهم الأطفال صفواً واحداً ، وتنعقد أذرعهم فى بعضهم البعض ، فكل شخص تنعقد ذراعه فى ذراعى جاريه يمينا وشمالاً ، ثم يحركون أرجلهم على الأرض بطريقة إيقاعية منتظمة مع دقات الطبول . وتستمر العرضة إلى ما قبل صلاة المغرب ، وحينئذ تتوقف الطبول لتبدأ عملية خاصة بالطبالين تسمى « التحميس » .

والتحميس هو تدفئة جلود الطبول والدفوف بالنار ، فتشعل لذلك كومة من الحطب والخشب ، وتقرب الأسطح الجلدية للطبول والدفوف من النار ، وحينما تصل حرارة النار إليها تشتد جلودها وتتماسك ، ويصبح صوت الضرب عليها قويا . ثم تواصل فرقة الطبالين الضرب على الدفوف

والطبول وهى تزف الولد فى طريقه مرة أخرى إلى بيته . وهناك يستقبل بزغاريد النساء وتنتهى العرضة وقت المغرب . وبعد الوصول إلى البيت ينصرف الضيوف ماعدا فرقة الطبالين حيث يقدم طعام العشاء إليهم ، ويخزنون اللقات إلى وقت صلاة العشاء .

وبعد صلاة العشاء تدق الطبول والدفوف مرة أخرى إيدانا ببداية مرحلة أخرى من مراحل أفراح الختان تسمى « السارية »^(١٥) ، وهى سير فرقة الطبالين ليلاً إلى الساحة الواسعة بالبلدة أو القرية ، تصحبها أعداد غفيرة من أهل البلدة ، رجالاً وشباباً فقطدون النساء ، وفى هذه الحالة ليس من المهم حضور الولد ، بل يجب أن يخلد للنوم استعداداً لليوم التالى وهو يوم الختان « القطع » .

وعند الوصول إلى الساحة تكون أعداد الناس قد تزايدت للمشاركة فى أفراح السارية حيث تؤدى أنواع مختلفة من اللعب والرقص الشعبى اليمنى ، مثل رقصة الشرجى ، والمخدّمى ولعبة السيف ، ولعبة الجدبى ، والرقصة التهامية ، وإنشاد الأغانى الشعبية . ويستمر الضرب على الطبول والرقص والغناء إلى ما قبل صلاة الفجر .

لعبة السيف :

يشترك فى هذه اللعبة الشعبية اثنان أو أكثر من اللاعبين ، ويؤديها الشباب من الرجال أكثر من الشيوخ ، فهى تحتاج إلى خفة ومهارة ونشاط وسرعة حركة . ويمسك كل لاعب فى يده بالجنبية (الخنجر) ويلوح بها ويقفز عالياً فى الهواء ثم يهبط إلى الأرض ، مؤدياً حركات سريعة فى خفة ورشاقة . ويعبر الحاضرون — الذين يصطفون فى دائرة — عن إعجابهم بالصيحات الحماسية والتصفيق وكذلك بالمشاركة فى أداء هذه اللعبة الشعبية (انظر الصورة رقم ٥) .

لعبة الجدبى :

وهذه اللعبة ينحصر إتقانها فى عدة أشخاص فى كل منطقة ، فلا يجيدها سوى أشخاص قليلين ، بل إن بعض من يجيدها يتخذها وسيلة للارتزاق والتكسب ، حيث يشارك بها

في المناسبات الاجتماعية مثل أفراس الزواج ، والختان . وتؤدي هذه اللعبة حيث يقف الرجال والشباب مصطفين في دائرة ، ويدخل اللاعب وسط هذه الدائرة مرتدياً الفوطة اليمنية ، فوقها الشمين ، ثم يعرى بطنه ، ويجرى ممسكاً في يده سكيناً حادة ، ثم تقرر الطبول ، فيجرب اللاعب داخل الدائرة بسرعة ، ويزداد إيقاع الطبول ، فيعود اللاعب مسرعاً ويطوف على المشاهدين مرة أو اثنتين أو ثلاث مرات ، ويرفع السكين غالباً ثم يهبط بها فجأة ضارباً بها بطنه وكأنه يطعن نفسه ، وبالطبع لا تسيل منه أية دماء ، فهي لعبة مهارة حركية تشبه ألعاب الحواة في مصر . ويصفق الحاضرون ويصيحون مستحسنين أداءه ، طالبين منه إعادة اللعبة ، وضرب بطنه بالسكين مرة أخرى ، ويلقون إليه بالريالات تعبيراً عن استحسانهم لأدائه . ومن أشهر الرجال الذين يؤدون هذه اللعبة بمهارة في بلدة (عبس ثواب) باليمن رجل عجوز يسمى (عبد الله العلواني) (انظر الصورة رقم ٦) .

ومن أشهر الرقصات الشعبية التي يحبها اليمنيون ، وتؤدي كثيراً في ليلة السارية رقصة تسمى رقصة المطول .

رقصة المطول :

هي إحدى الرقصات الشعبية المنتشرة في منطقة تهامة باليمن^(١٦) ويرقصها الرجال والشباب والأطفال ، كما ترقصها النساء في رقصات خاصة بهن . ويقال إن المرأة اليمنية تلام إذا حضرت حفلاً ولم تشارك في هذه الرقصة . ويقال كذلك إن الموطن الأصلي لهذه الرقصة هو منطقة (وادي مور)^(١٧) ، وتقع في لواء الحديدة ، وتتبع ناحية الزهرة . ويعتمد أهل هذه المنطقة على الزراعة والرعي ، كما يقال إن أهل هذه الرقصة الحقيقيين هم أهالي قرية (العبدة) في منطقة وادي مور .

وتؤدي رقصة المطول في كثير من المناسبات الاجتماعية في اليمن ، خاصة في الزواج والختان والأعياد . ففي الزواج تؤدي في المنزل الذي يقام فيه الفرح بصورة جماعية ، أما في الختان فأكثر من يرقصها الرجال ، وقد تشترك في أدائها النساء والأطفال ، ولكن بصورة قليلة . كما يؤديها الرجال في الأعياد ، خاصة في صباح يوم العيد وعصره ، وتؤدي هذه الرقصة كذلك في مناسبة قدوم ضيوف أو زائرين أعزاء .

وتسمى هذه الرقصة بالمطول لأنها تستغرق وقتاً طويلاً أدائها . ومع هذا فإن من يشارك فيها لا يشعر بالملل أو السأم أبداً من طولها ، وأغلب الشعب اليمني يجيد هذه الرقصة ويحبها . ولهذه الرقصة اسمان آخران هما : الحَقْفَةُ والبراشة . وبالرغم من أن موطن هذه الرقصة (وادي مور) لكنها سرعان ما انتشرت في مناطق زبيد والزيدية والحديدة ومعظم مناطق تهامة باليمن ، بل إنها انتشرت خارج اليمن في منطقتي جيزان وأبى عريش وبعض مناطق عسير بالملكة العربية السعودية عن طريق اليمنيين الذين هاجروا إلى هذه المناطق أو استقروا فيها . ويعد انتشار رقصة المطول في هذه المناطق تعبيراً عن أن التراث الشعبي اليمني متحرك مع أبنائه أينما يرتحلون ويقيمون . والعجيب في هذه الرقصة حقاً — بل وفي كثير من الرقصات الشعبية اليمنية — أن من يُدعى للمشاركة فيها وليس له دراية سابقة بها ، سرعان ما يستجيب لنداء الجماعة ويؤديها بطريقة عفوية تلقائية . ولعل هذا يمكن تفسيره بأن الرقص الشعبي في اليمن سلوك اجتماعي ، يمارسه الفرد وجماعته التي ينتمي إليها في مناسباتهم الاجتماعية التي يحتفلون بها .

كذلك فإن رقصة المطول تؤدي بمصاحبة الغناء وإنشاء الشعر الشعبي ، وباستخدام العود وإيقاع أنواع مختلفة من الطبول . ومن أهم هذه الطبول وأشهرها :

١ — الزير :

ويعد من أشهر الطبول التي يكثر استخدامها في إيقاع الرقصات الشعبية في اليمن ، ويصنع الزير من الخشب المقوى ، وسطحه من جلد الأغنام أو الأبقار أو الأبل ، وينتهي بفجوة واسعة غير مغطاة بأي شيء لتسمح بمرور الصوت عبر الهواء . ويثبت الزير في وسط (النقار) وهو الرجل الذي يتولى الضرب عليه ودقه بيديه بواسطة حبل من الليف المجدول أو حزام من الجلد . (انظر الرسم) .

٢ — الرُلْفَة :

وهي تحتل المرتبة الثانية بين الطبول التي تستخدم في إيقاع الرقصات الشعبية في اليمن ، وتصنع من نفس

مكونات الزير ، لكن جسمها الخشبي أطول من الزير وأدق (رفيعة) . فالزير بالنسبة للزلفة قصير وعريض في جسمه الخشبي . وكذلك تنتهي الزلفة بفجوة في آخرها تسمح بخروج صوت الطبل . (انظر الرسم) .

ويستخدم النقار (ويسمى المُرْلَف) عصاتين في النقر على الزلفة ، ولا تُربط الزلفة في بطنه — كما هو الحال مع الزير — بل يضعها النقار بين رجليه وينقر عليها وهو جالس في موضع الحفل .

وتؤدي رقصة الم طولى بمجموعة كبيرة من الناس في مساحة واسعة من أرض الحفل تسمى (الحلقة) . وتنقسم هذه المجموعة من الناس إلى قسمين متساويين ومتقابلين ، كل قسم يواجه الآخر في شكل نصف دائري أو بيضاوي . وتقوم كل مجموعة بالدوران تارة إلى اليمين وتارة إلى الشمال ، في اتجاه القسم الآخر ، وبينما هي تتحرك تؤدي حركات إيقاعية مع الطبول بأقدامها وأرجلها . ويتجه القسم الآخر في اتجاه عكسي للقسم المواجه له ، أى إلى نفس الاتجاه الذى تحرك منه القسم أو المجموعة المواجهة له ، بحيث لا يلتقيان في حركتهما ، بل يلتقيان في إيقاع الأرجل والأقدام مع إيقاع الطبول .

ويتوسط شاعر شعبي ، أو منشد ، الحلقة ، تواجهه مجموعة النقارين والطحالين ، وحولهم يصطف الراقصون في مجموعتين كما ذكرنا . ويتولى الشاعر الشعبي أو المنشد « ويسمى في اليمن النشاد » في بداية الرقصة إنشاد مقطوعة من الشعر الشعبي ، بينما يظل الراقصون واقفين وتظل الطبول ساكنة لا تقرع ، ويقف الجميع منصتين للشاعر ، ليحفظوا في ذاكرتهم المقطوعة الشعرية التى إنشدها . وعندما ينتهى الشاعر من مقطوعته ، يبدأ قرع الطبول ، ويبدأ الراقصون في حركاتهم الإيقاعية المنتظمة — في حلقة الحفل — وهم يرددون المقطوعات الشعرية التى أنشدها الشاعر الشعبي . وتظل الأغاني الشعبية والمقطوعات الشعرية تنشد يصاحبها الطبل والرقص حتى نهاية الحفل قبل الفجر .

ونظرا لأن مناسبة الختان تعد من المناسبات الاجتماعية التى تهتم بها كثير من المجتمعات العربية والإسلامية ،

وتوليها قدراً كبيراً من الاهتمام ، فقد كان من الطبيعي أن « ينعكس هذا الاهتمام على الأغنية الشعبية ، فتتعدد نصوصها وتكثر بالقياس إلى أغاني السبوع^(١٨) . وفضلاً عن هذا ، يلاحظ الدارس أن مظاهر الاحتفال بالختان في اليمن متعددة ومتنوعة ، بين الرقص الشعبي ، وضرب الطبول ، وغناء الأغاني الشعبية ، بل إن نصوص الأغاني الشعبية نفسها كثيرة ومتعددة .

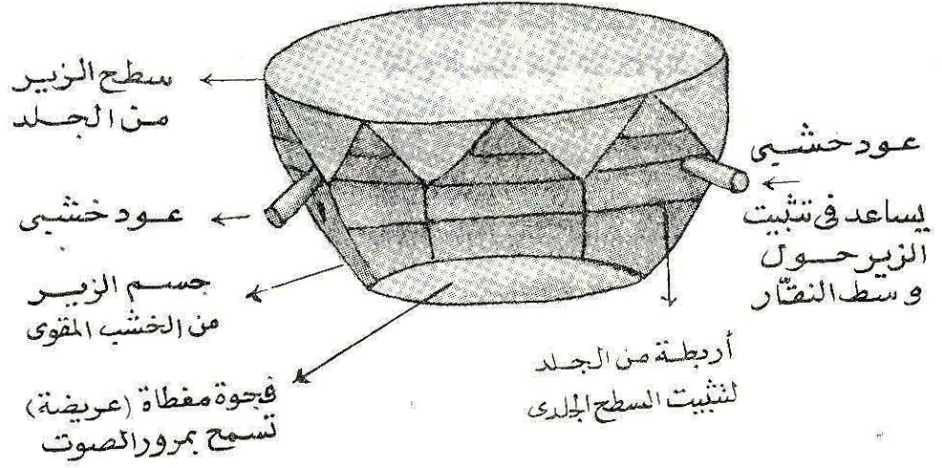
وعادة ما تبدأ الأغنية الشعبية — في هذه المناسبة — بمدح الرسول عليه الصلاة والسلام ، وطلب الثواب من الله سبحانه وتعالى ، والدعاء بتفريج الكرب وتيسير الأمر المطلوب . ومما ينشده الشاعر الشعبي أو النشاد في تلك الليلة « ليلة السارية » مع رقصة الم طولى قوله :

صَلِّ يارب على طه الحبيب
سيدنا وسيد كل الناس
من أزال الشك عنا باليقين
واله هم خيار الناس

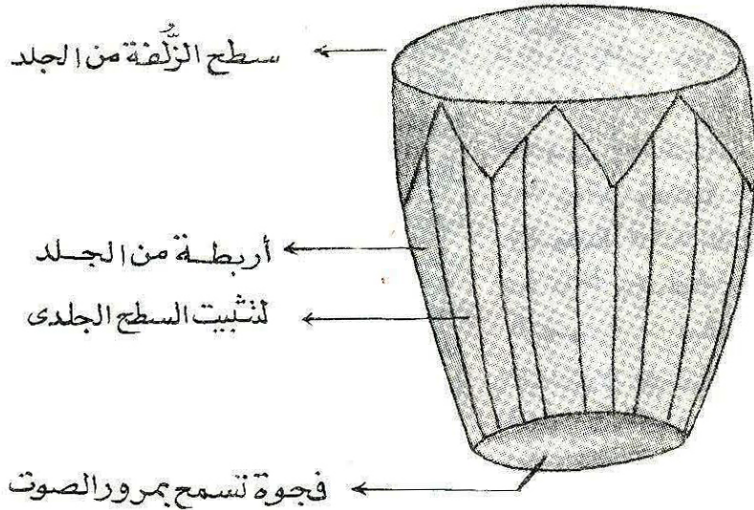
وكذلك ينشد الشاعر الشعبي أو النشاد داعياً الله ومادحا الرسول الكريم ، طالبا من الله الثواب للجميع رائج وغاد ، وتفريج الكرب ، وتيسير الأمر الذى يسعى إليه صاحب الحفل :

الهى . كلنا في يمانك
وحطنا بالنبي والاصحاب
والهمنا المتاب بالشواب
لباب الله رائج غادى
الهى بالنبي الهادى
ومن قد حلّ ذاك الوادى
تول الكل واجعل زادى
أقل الزاد أغلى زادى
الهى بالفرج للمكروب
ويسر أمرنا المطلوب
بمدح المصطفى طاب الحال
وفزنا بالرضا والوصال

أشهر الطبول اليمنية المستخدمة مع رقصات المأول



الزَّيْر



الزُّلفَة



ومن هذه الأغاني الشعبية التي تتردد في مناسبة الختان في اليمن ، مدح الرسول واستغفار الله رب الكعبة والبيت الحرام ، وينشدها النشاد بطريقة إيقاعية جميلة ، ويردها الراقصون بعده بيتا بيتا ، ومقطعا مقطعا ، بينما هم يهتزون مع إيقاع الطبول :

صلى الرحمن على المختار خير الأخيار العدنان

خير الأخيار العدنان
يارب البيت استر ما رأيت وامح ما محيت من عصياني
وامح ما محيت من عصياني
استر عيبي وامح ذنوبي واصلح شاني ياديان
واصلح شاني ياديان
عبدك عندك يرجو عفوك ماله غيرك يا رحمن
مالي غيرك يا رحمن
وصلالة الله وسلام الله لنبي الله العدنان
لنبي الله العدنان

وهناك نماذج أخرى من الأغاني الشعبية التي تنشد مع رقصة الطولي ، فلا غنى عن الشعر الشعبي والأغاني الشعبية مع هذه الرقصة . وهذه الأغاني — بصفة عامة — متعددة الموضوعات ، بين الحب والغزل وشكوى الحبيب ، والحديث عن لوعة المحبين وكيد العازلين . كما تعكس بعض هذه الأغاني المشكوى المرة من بعض مظاهر الواقع الاجتماعي في اليمن ، خاصة حينما تزوج الفتاة دون أخذ رأيها ، وكأنها تباع لمن يدفع فيها مهرأ غاليا ، دون النظر إلى خصال الزوج وصفاته . وتعكس مثل هذه الأغاني رغبة الفتاة في زوج يحبها وتحبه ، وتبدي الفتاة — في سبيل هذه الرغبة — استعدادها للتضحية بكل غال ونفيس .

وفضلاً عن هذا ، تعبر هذه الأغاني الشعبية عن التطور الاجتماعي في اليمن ، حيث اهتمت حكومة الثورة اليمنية بنشر التعليم في مراحلها المختلفة من الابتدائي حتى الجامعة . ومن هنا نجد الفتاة — في الأغنية الشعبية — تبدي رغبتها في الزواج من شاب متعلم . كما عكست أخيراً هذه الأغنيات الشعبية نتائج أحداث حرب الخليج ، حينما

عاد كثير من اليمنيين إلى بلادهم بعد أن فقدوا مصادر أرزاقهم ، ليعيشوا حياة مختلفة تماماً عن حياتهم في المهجر .

ونظراً لأن رقصة الطولي الشعبية منتشرة في منطقة تهامة باليمن — كما ذكرنا من قبل — فإن كثيراً من الأغنيات الشعبية التي تنشد مع هذه الرقصة تحمل خصائص لهجة أبناء تهامة ، فالسين تنطق شينا للدلالة على قرب وقوع الفعل (سأفعل = شأفعل) والقاف تنطق جيما والـ التعريف تنطق ام ، والفعل المضارع المسند إلى ضمير المفرد المؤنث يأتي في صيغة فعل ماضى منتهياً بنون النسوة ، بالإضافة إلى كثير من الألفاظ الخاصة بأهالي تهامة .

وتتميز مثل هذه الأغاني بالبساطة في مفرداتها وعدد أبياتها ، والتلقائية في انشادها وغنائها ، وبسهولة حفظها وسرعة تجاوب الراقصين معها . كما تعكس هذه الأغاني عاطفة الحب العميقة ، كعاطفة إنسانية نبيلة ، وتجسد روح الإنسان اليمني الشفافة وصدق مشاعره . كما تتميز مقطوعاتها بالقصر والتنوع في القوافي ، وتحمل بعض ألفاظها الخصائص الصوتية لل لهجة بني زبيد وتهامة باليمن^(١٩) .

ففي هذه المقطوعة من الشعر الشعبي — وهي بلهجة تهامة — ينشد الشاعر متحدثاً على لسان فتاة محبة ، تعبر عن حزنها لأن أخاها قد حرّمها من حبيبها وفرّق بينهما . ويلاحظ أن هذه المقطوعات مختلفة في عدد أبياتها ، فالمقطع الأول يتكون من بيتين مقفيين ، ويتحدث هذا المقطع عن حزن الفتاة وشكواها مما فعله أخوها ، حيث فرق بينها وبين حبيبها . وفي سبيل استعادة المحبوب تبدي الفتاة رغبتها في عمل أي شيء (حتى لو كان مصيبة) ومهما كانت صنعاء بعيدة للمسافرين من منطقة تهامة ، فهي قريبة من أجل استعادة محبوبها .

باشتكى أنا يا أخويا
صنعاء
نَجْفُونِي حبيبي
شاهِبْ مُصِيبَة^(٢٠) قريّة

وفي المقطع التالى من الاغنية — ويتكون من بيتين ايضا —
تصف المحبوبة بحبيبها ، فقد سيطر على عواطفها بحبه ،
وانقادت له بكل مشاعرها كأنما هو يطوى في جيبه ورقة نقدية
« ذات المائة ريال » ، ثم تمدح الفتاة محبوبها بما يشبه
الذم — في نوع من البساطة التى يتميز بها اهل الريف —
فتقول أنه أصم وأمى ، فهو لا يسمع ما يقوله العوازل عنها ،
كما لا يقرأ ما يكتبونه ، لأنه يعرف حقيقة العزال الذين
يرغبون في التفرقة بينهما :

مِخْضَرِي طوانى في جيبه
طَوَى أم مِئَة (٢١)
وا أماء حبيبى
أصم وأُمِئَة (٢٢)

أما المقطع التالى من الاغنية فيتكون من ثلاثة أبيات ،
تؤكد فيها المحبوبة أنها وحبيبها يكفيهما الزاد القليل ، حتى
لو كان هذا الزاد كوبا من العصير . لكن الذى يعوقها عن
اللاحاق بحبيبها هما أبواها ، فلو سلما بحبها الطاهر لهذا
الحبيب لطارت إليه بسرعة وخفة مثل الطيور ، أما لو اعترض
والداها طريق حبها ، فستفعل أى شيء لمنعهما ولو اضطرت
لربطهما بالحبال في أحد أركان الدكة الخشبية بالبيت .
ويلاحظ أن موسيقى القافية متوافقة في الشطر الأول من
البيت الأول مع الشطر الثانى من البيت الثانى ، أما البيت
الثالث فيحدث فيه نوع من الفرقة — متمشية مع أصوات
الطبول — وهى فرقة بعض الالفاظ التهامية الغريبة :

وناونا كوب عصير
يسِدْنى أنا وحبيبى (٢٣)
وناونا لو أسلم أمى

وأبى لا نَفَز وأطير (٢٤)
وناونا أم جَزَجَة شارِبط
أمى وأبى في أم كَزَكَة (٢٥)

أما المقطع التالى من الاغنية فيتكون من بيتين مقفيين ،
وعقب انتهاء المنشد من إنشاد البيت الاول يردد الراقص
جملة من شطره الاول ، ويحدث الأمر نفسه بعد البيت
الثانى . وفي هذا المقطع تبدى المحبوبة حزنها ، فقد طار
حبيبها وذهب منها كأنه طائر السعد . وهذا تعبير بسيط عن
ضياع الحلم الجميل والحب السعيد الذى كانت الفتاة
تترقبه . وتعزى الفتاة سبب ضياع حلمها وحبيبها إلى
الحراسة القوية المفروضة حولها من قبل عبيد سود أشداء
يحملون البنادق ، وعيونهم ساهرة لحراستها :

طير السُعود نافر ما التَزَم لي (٢٦)
طير السُعود

عبيد سُود حاذِين البنادق لي (٢٧)
عبيد سود

وهنا نلاحظ أن هذه الاغنية الشعبية قد بلغت حدا عاطفيا
مؤثرا ، مصورا لحالة تلك العاشقة الولهانة ، وحينئذ يزداد
إيقاع الطبول ، ثم يزداد عدد أبيات المقطع التالى ، فيأتى من
أربعة أبيات ، تصور فيها الفتاة لوعتها بموقف فتاة يتأ
مات أبوها فتقدم شخص لخطبتها ، وهى لا ترغب لخصاله
غير الحميدة ، ولكن أمها وافقت على خطبتها له دون أخذ
رأى صاحبة الشأن ، فقبضت منه مبلغا من المال . وتزداد
حرقة الفتاة ولوعتها ، فتعلن رفضها بشدة لهذا العريس ،
وتبكي بكاء مرا في كل ساعة ، وتطلب من أمها أن ترجع
للعريس فلوسه . وتتمنى الفتاة — حينئذ وهى في قام
اليأس — أن تأتى إليها قوة ما لتمنع عنها هذا الزواج الذى
لا ترغبه ، وتعبر عن رغبتها في هذه القوة بجملة « عساكر من
عدن » . ثم تصف الفتاة هذا العريس — الذى لا ترغبه —
ببائع اللبن ، حيث يعتبر بيع اللبن شيئا قبيحا في الريف
اليمنى . ولا تكفى الفتاة بهذه الخصلة غير الحميدة فيمن
ترفضه عريسا لها ، بل تصفه أيضا بالجلوس في الأتة
والحوارى الضيقة خلف الفتن والمصائب التى يعدها
للناس ، وهذا تعبير عن ضالة شأنه ، واحتقارها له :

وناونا يا أمّاه إقهبى
 ذاك حبيبي مُنومٌ (٣٤)
 يا أمّاه إقهبى
 وناونا شاييع أذهبى
 وأزودّه للدكائره وأعظم (٣٥)
 شاييع أذهبى

با أمّاه يَفْدُوا لى
 عساكر من عَدُن (٣٨)
 يَتِيْمَةٌ
 وِيَكْرُن (٣٩)
 زُجُفُوا لَهُ فُلُوسَةٌ
 راعى أم لَيْن (٣٠)
 جَالِسٌ فى إِم مَزَاقِير
 يَعْدُ إِم فَتَن (٣١)

وينوع الشاعر المنشد فى أغنياته الشعبية ، فينشد أغنية أخرى قصيرة المقطوعات ، غير قصة هذه الفتاة التى عبر فيها عن تضحيتها فى سبيل محبوبها . وقد سبق أن وضحنا أن هذه الأغاني التى تصاحب رقصة المپولى كثيرة ومتنوعة ومتعددة ، فهى تستغرق الليل بطوله ، من بعد العشاء حتى وقت الفجر . ولهذا التنوع أسباب يعرفها المنشد ، فمعروف أن « طول النص أو الأغنية الشعبية قد يسبب الملل أو الضجر للجمهور ، ومن هنا يلجأ المنشد إلى اختصاره فى مقطوعات قصيرة يسهل حفظها وترديدها ، كما يلجأ إلى تنويعه فى عدة موضوعات وحكايات يحس أن الجمهور ينفع بها ويتجاوب معها ، وهو فى هذا وذاك إنما يستعرض موهبته ومهارته وقدراته لجذب جمهوره إليه » (٣٦) .

وفى المقطع التالى من الأغنية الذى يتكون من بيتين يرد عقب كل بيت جزء منه فى صيغة جملة يرددها الراقصون ، تسترجع الفتاة لحظة إلتقائها بالحبیب ، حيث سقطت طرحتها من فوق رأسها ، واقترب منها الحبيب وأحاطها بذراعيه القويتين ، وأخذها فى سيارته الجديدة ، وراحا يتنزهان بين أشجار التين البرشومى ، وينعمان بلحظات الحب الهنيئة :

وناونا مُصَرِّى خَلَسْ
 خَلَقْ عَلَيَّهْ أَم بِجِيلِ (٣٢)
 وَمُصَرِّى خَلَسْ
 سيارة خمسة وثمانين
 أَخَذْنِى بَيْنَ أَم بَلَسْ (٣٣)
 وَأَخَذْنِى بَيْنَ أَم بَلَسْ

ويبدأ الشاعر الشعبى الأغنية الجديدة بمقطع مكون من ثلاثة أبيات ، حيث ينشد قصة تقول إن شخصا يدعى (إبراهيم خليل) قد تقدم لخطبة فتاة من أمها ، وقدم للفتاة الفل القريشى ، ولكن الفتاة لا توافق عليه ، فليس فيه صفة جميلة أو خصلة حميدة تنشد لها ، فهو غير متعلم ، وقبيح ، ويعمل راعيا للغنم . أما ما تطلبه الفتاة من أمها ، فهو شخص متعلم « وصاحب قلم » فلا تريد سواه :

وإبراهيم خليل يا أمّاه
 مَدْلَى بِمَقْرِيشِ (٣٧)
 وناونا ما شَايَهْ
 جِيْفَهْ يَزْعَى أَم غَنَم (٣٨)
 يا أمّاه هَبْى لى وَاجِدْ
 مِتْلَمٌ صَاحِبْ جَلَم

ويأتى المقطع التالى من الأغنية على نظام المقطع السابق ، مكونا من بيتين ، يرد عقب كل بيت جملة يرددها الراقصون بعد المنشد . ويتحدث هذا المقطع — على لسان الفتاة — عن تضحيتها لحبيبها بعد أن مرض — وهذا تطور جديد قد حدث فى سياق الأغنية — فقد مرض الحبيب وأصبح راقدًا لا يستطيع الحركة . وهنا تطلب الفتاة من أمها أن تصرخ معها بأعلى صوتها حزنا على الحبيب ، وتبدى الفتاة رغبتها فى التضحية ببعب ما تملكه من ذهب وأكثر منه ، لتدفع أجور الأطباء لعلاجها :

وهكذا نرى أن هذه الأغنية تمثل طورا من أطوار التطور الاجتماعي في اليمن ، حيث تفضل الفتاة — حاليا — شخصا متعلما يصونها . والاكثَر من هذا أن الأغنية الشعبية اليمنية قد سجلت واقعا اجتماعيا اليماء عاشه اليمنيون الذين كانوا يعملون في السعودية ودول الخليج العربي ، ثم تسببت رعونة صدام حسين — باحتلاله الكويت — في عودتهم وفقد مدخراتهم فحرموا من الرزق الوفير ، والسكن الجميل المريح ، وحينما عادوا إلى بلادهم وجدوها مثقلة تنن بظروفها القاسية ، وحينئذ انقلبت أحوالهم ، فسكنوا العيش والسقايف ، وأصبحوا — في بلادهم — يسمون بالمغتربين . وهكذا نجد أن « حياة أي شعب من الشعوب هي التي تشكل ثقافته ، ومن ثم لابد أن تنعكس على إبداعه الفني » (٢٩) .

وَأَمْغَتَرِبْ مِنْ أَمْ صُرْفُ
حُجَّتْكَ عِنْدَ صَدَّامِ (٤٠)
وَأَمْغَتَرِبْ مِنْ أَمْ صُرْفُ
كَبُّوا أَمْ غُرْفُ
وَرُدُّوا لِّلْسَقَايِفِ (٤١)
كَبُّوا أَمْ غُرْفُ

ويحاول المنشد أن يخرج جمهور مستمعيه من حالة الحزن التي ألت بهم ، حينما تحدث عن بؤس المغتربين ، فيعود — في المقطع التالي — ليمدح الزواج من ابنة العم . وهذه الظاهرة الاجتماعية شائعة في الريف اليمني ، ويقول المنشد : إن الرجل إذا تزوج ابنة عمه وأحسن القيام عليها ، فهي تحمل همه ، وتربي أولاده ، وتشاركه أعباءه . وتخفف عنه مصائب الحياة . فالأغنية الشعبية بهذا الشكل تعكس الواقع الاجتماعي اليمني وما يحدث فيه من تطور :

وَنَاوِنَا وَبِنْتَ عَمُّكَ
هِيَّ حَاطِبْتِكَ
إِذَا تَوَدَّدْنَ جِبْلَى
وَبَايَزِيَّ فِي مُصِيْبَتِكَ (٤٢)

قائلة له : لولا كلام الناس وسعى الوشاة ، لجعلتك تبيت عندي في داري . ورغم خشيتها من الوشاة ، تعبر عن حبها للمحبوب فتقول له : إن أمها قد خيطت لها ثوبا جميلاً منقوشاً من الحرير الهندي ، لتشعر المحبوب بأنها ستبدو فيه جميلة ، وحينئذ سيزداد حبه لها :

وَنَاوِنَا لَأَسْلَمَ كَلَامَ النَّاسِ لَأَزُقْدَكَ عِنْدِي
وَنَاوِنَا وَأُمِّي فَصَلَّتْ لِي ثُوبٌ هِنْدِي

وبعد هذه الليلة (السارية) الحافلة بالرقص الشعبي والأغاني الشعبية والألعاب ، تنتهي أفراح اليوم الأول للختان قبل أذان الفجر . وينصرف الجميع ، أما ضاربو الطبول فيبيتون في بيت أهل المختون .

يوم القطع :

وهو اليوم الثاني والأخير من أيام الاحتفال بختان الولد ، فبعد شروق الشمس ، يتوافد الناس رجالاً وشباباً ونساء وأطفالاً إلى بيت المختون ، ويقدم الافطار لفرقة الطبالين ، كما يتناول الولد فطوره . بعد ذلك يدخل الختان الشعبي حجرة الولد ومعه مساعدان يعملان معه في هذه المهنة ، ويغلقون باب الحجرة عليهم ، ولا يبقى معهم إلا الولد . ثم يقومون له بعملية تسمى (الرِّز) (٤٣) ، حيث يأمر الختان الولد بأن يمسك بالجنيبة (الخنجر) ويرفعها عالياً فوق مستوى رأسه ، وأن ينظر إليها فقط بحيث لا يحيد بصره عنها . وبعد أن ينتهي الختان من ربط قلعة الصبي بخيط محدد مكان القطع ، يخرج الولد من البيت مرتدياً بدلة الختان ، يزين الفل القريشي رأسه ، وترتفع زغاريد النساء وصيحات الرجال وهتافاتهم ، وتنطلق هنا وهناك أصوات (الطماش) الأعية النارية من البنادق والمسدسات إبتهاجا بهذه المناسبة .

ويظل هذا الموكب سائراً في طريقه إلى المكان المحدد الذي ستجرى فيه عملية الختان ، ويحرص المحيطون بالولد — من أهله وأقاربه وجيرانه — في أثناء هذه الزفة على بث الشجاعة

وتنتهي الأغنية الشعبية بمقطع يتكون من بيتين طويلين ، ينتهيان بقافية موحدة ، وتوجه فيهما الفتاة حديثها للمحبوب

في قلبه ، ونزع أى مظهر من مظاهر الخوف منه ، فيرددون — بصورة جماعية — هتافا يقول : « الذى قلبه ذليل لا شرق له يوم ثانى » أى أن الإنسان الجبان لا يستحق أن يعيش ولا أن تشرق الشمس على حياته . وتستمر الزغاريد والصيحات والهتافات والضرب بالطبول وأصوات الطماش حتى يصل الموكب إلى المكان المحدد للختان . وغالبا ما يكون هذا المكان ربوة مرتفعة قليلاً . وهنا يتقدم الختان الشعبى — ومعه مساعده — ويأخذ الولد من يده ، ويذهب به أمام الناس إلى الربوة حيث يقفان فوقها ، وفي هذه الحالة تسبكت الطبول ، ويقف الناس جميعا صامتين ساكنين في انتظار اجراء الختان .

ويستخدم الختان الشعبى في عملية الختان شفرة تسمى (الجامة) ، وبينما يظل الولد واقفا رافعا الجنبية أعلى رأسه ناظرا إليها ، يقوم الختان — بسرعة — بقطع القلفة من نهاية حد الخيط الذى ربطه في عملية الزر ، ويرمى بالقلفة بعيدا ، ثم يتقدم مساعدا الختان المحيطان بالولد برفعه عاليا حتى تشاهده جموع الناس الواقفين أسفل الربوة ، وعندئذ تنطلق زغاريد النساء ، وتدنق الطبول دقات سريعة ، ثم يعود الموكب بالولد إلى بيته يحمله أبوه لعلاج جرحه ومداواته . وتستمر مظاهر الفرح مع الموكب حتى الوصول إلى البيت .

وبعد الوصول إلى البيت ، يبدأ نقط المختون من الرجال والشباب ، ويقف أحد أقاربه بجواره يسجل في ورقة النقود التى أهدت له وأسماء أصحابها ، فهذا النقط يُعد دينا عند اليمنى ، والحياة الاجتماعية في اليمن فيها تكافل وتراحم ومشاركة في مثل هذه المناسبات ، ولهذا يقوم والد المختون برد هذا النقط لمن أهداه لابنه في مناسبات أخرى مقبلة .

ثم تقام الولائم للجميع ، حيث يقدم الطعام من لحوم الكباش التى ذبحت ابتهاجا بهذه المناسبة ، وتعاود فرقة الطبالين الضرب على الطبول ، فيتوافد الناس لمشاهدة الألعاب الشعبية والرقصات التى يشترك فيها أهل القرية أو البلدة . ومن هذه الألعاب ما وصفناه في اليوم الاول لحفل الختان ، مثل لعبة السيف ولعبة الجدبى والرقصة التهامية .

أما الرقصة التهامية فيشارك فيها كثير من الرجال والشباب ، وفيها يمسك الرجل الراقص باثنتين من الجنباتى

(الخناجر) في قبضتيه ، في كل قبضة جنبية واحدة ويتحرك مع إيقاع الطبل بحركات سريعة بأرجله في خفة ومهارة إلى الأمام وإلى الخلف وترتفع صيحات الحاضرين استحسانا لحركات الراقص ومهارته . ويتوقف ضرب الطبول وأداء الألعاب الشعبية من وقت صلاة الظهر إلى وقت صلاة العصر .

أما بعد صلاة العصر فتبدأ فترة الرقص الشعبى الخاصة بالنساء ، وتسمى هذه الفترة (تنشيره) . ومن هذه الرقصات رقصة (الرُّجَّة) ، حيث تقف النساء في حلقة دائرية ، يقف وسطها الطبالون ، وعندما يبدأ دق الطبول تبدأ الرقصة ، فتقدم كل واحدة من النساء رجلاً وتؤخر الأخرى في حركة إيقاعية منتظمة مع الطبول ، ومنتظمة أيضا مع حركات أرجل بقية النساء ، وبين الآونة والأخرى ترتفع زغاريد النساء وتستمر هذه الرقصة الشعبية حتى غروب الشمس ، وبها تنتهى أفراح الختان .

ولعل ما وصفناه من الممارسات الشعبية في مناسبة الختان في ريف اليمن من طبل ورقص وغناء وألعاب ومظاهر أخرى ، قد أتاح للقارئ إطلالة على هذا العالم الرائع ، العالم الروحى للإنسان اليمنى .

الهوامش

بالإضافة إلى الدراسة الميدانية على الواقع الشعبى بقرية (عيس ثواب) لواء حجة باليمن ، فيما يلي أهم الهوامش للمراجع النظرية :

- ١ — مجمع اللغة العربية بالقاهرة / المعجم الوسيط / ج ١ / ط ٢ / دار المعارف بمصر مادة ختن / ٢١٨ .
- ٢ — الزمخشري / أساس البلاغة / تحقيق عبد الرحيم محمود / دار المعرفة لبنان ١٩٨٢ / مادة ختن / ١٠٣ .
- ٣ — ابن عساكر / تبين الامتنان بالأمر بالاختتان / دراسة وتحقيق مجدى فتحى السيد / دار الصحابة للتراث بطنطا / ط ١ / ١٩٨٩ مقدمة المحقق / ١٠ .
- ٤ — ابن عساكر / المصدر السابق / ٢٩ .
- ٥ — نفسه / ٤٣ .
- ٦ — انظر / د. سيد فرج / الأسرة في ضوء الكتاب والسنة / دار الوفاء للطباعة والنشر بالمنصورة / ط ٣ / ١٩٩٢ / ١٦٦ .
- ٧ — انظر / المرجع السابق / ١٦٤ — ١٦٦ .
- ٨ — ابن عساكر / تبين الامتنان بالأمر بالاختتان / ٤٢ .
- ٩ — المصدر السابق / هامش (١) / ٤٣ .
- ١٠ — راجع / د. حسن إبراهيم حسن / اليمن البلاد السعيدة /

سلسلة كتب اخترنا لك / العدد ٥٢ / دار المعارف بمصر / بدون تاريخ / ١٥٧ .

١١ — انظر / د. أحمد فخرى / اليمن ماضيها وحاضرها / مراجعة وتعليق د. عبد الحليم نور الدين / المكتبة اليمنية للنشر والتوزيع / ط ٢ / ١٩٨٨ / ٧٢ . وراجع / د. محمد محمد سطحية / اليمن شماله وجنوبه / معهد الدراسات الإسلامية بالقاهرة ١٩٧٢ / ١٢٠ — ١٢٢ .

١٢ — إن ارتشاف الماء ضرورى مع عملية مضغ القات وتخزينه في الفم ، لأنه يمر على الأوراق المخزونة في الفم ، فيأخذ عصارتهما المرة القلوية معه إلى المعدة ، راجع / د. محمد محمد سطحية / اليمن شماله وجنوبه / ١٣٢ . ومياه الصنابير في اليمن لا تصلح للشرب إلا بعد غليها وترشيحها ، ولذلك يميل معظم اليمنيين إلى شرب المياه الطبيعية المصفاة والمعبأة ، وأشهرها مياه مناطق (حدة) و (شمالان) . ومع عملية التخزين يشربون نوعاً من المياه الغازية (كندا دراى) يساعد على تليين القات المخزون في الفم وترطيب حلق المخزن .

١٣ — النبق : ثمرة السدر ، وشجرة من الفصيلة السدرية ، قليلة الارتفاع ، أغصانها ملس بيض اللون تحمل أوراقاً متبادلة ملساً ، وأزهارها صغيرة متجمعة ابضية وثمرتها حسلية حلوة تؤكل (الحسل : النبق الأخضر) وهي تنمو في مصر وفي غيرها من بلاد افريقية الشمالية / مجمع اللغة العربية / المعجم الوسيط / ج ٢ / مادة نبق / ٨٩٨ . كما تنمو هذه الشجرة في اليمن ويستخدم اليمنيون ثمارها المطحونة في غسل شعر رأس الولد قبل يوم ختانه تيمناً بأسم هذه الشجرة ، فالواحدة منها تسمى سدر ، وسدره المنتهى شجرة في الجنة ، راجع كلمة سدر / المعجم الوسيط / ج ١ / ٤٢٢ . وكذلك يستخدمها اليمنيون في عملية الفصل هذه جلباً للفائدة من ثمارها المطحونة فهي تحدث رغوة تساعد مع الماء والصابون في تنظيف شعر رأس الولد فضلاً عن رائحتها الطيبة .

١٤ — الفل : اسم يطلق اليوم على الياسمين الزيتي ، من جنس الياسمين من الفصيلة الزيتونية . المعجم الوسيط / ج ٢ / ٧٠٢ . والفل القريشى في اليمن من أجود أنواع الياسمين ورائحته عطرة جميلة نفاذة ، ويستخدمه اليمنيون في معظم أفراسهم ومناسباتهم الاجتماعية . ١٥ — السارية : مأخوذة من « سرى الليل : أى قطعة بالسير ، لأن مظاهر الاحتفال بالختان تستمر بعد صلاة العشاء إلى ما قبل صلاة الفجر . والسارية من السحاب التي تجيء ليلاً ، والمطرة بالليل . المعجم الوسيط / ج ٢ / سرى / ٤٢٨ .

١٦ — من أهم بلاد تهامة باليمن : حيس وعيس وثواب وزبيد وبيت الفقيه والحديدة وباجل والزيدية ومور ، وكثير من القرى التي تتبع كل بلدة ومدينة منها . راجع / د. محمد محمد سطحية / اليمن شماله وجنوبه / ١٦٩ ، وراجع / د. أحمد فخرى / اليمن ماضيها وحاضرها / ٤٤ .

١٧ — من أهم الوديان التي تمتد إلى منطقة تهامة باليمن : وادى زبيد / وادى رمع / وادى سهام / وادى سردود / وادى مور ، راجع : المراجع السابقة ونفس الصفحات .

١٨ — انظر : د. أحمد مرسي / الأغنية الشعبية / المكتبة الثقافية / العدد ٢٥٤ / ١٩٧٠ / ٤٥ .

١٩ — ومن هذه الخصائص الصوتية : الطمطمائية أو الطمطا وهي إبدال (ال) بـ (ام) فيقال في ابن العم = ابن ام عم والمسافر = ام مسافر . وشيء من هذا الإبدال موجود في لهجة المصريين الآن مثل كلمة (امبارح) أى البارحة . راجع : د. خليل نامى دراسات في اللغة العربية / دار المعارف بمصر ١٩٧٤ / ٣٧ . وانظر د. خليل إبراهيم العطية / دراسات في اللهجات العربية ولهجة بني زبيد ، / بحث منشور بمجلة التراث الشعبي العراقية / العدد الثامن الأول شتاء ١٩٩٠ / ٣٢ — ٣٤ وراجع : عبد الله محمد الحبش لغات اليمن في لسان العرب / بحث منشور بمجلة اليمن الجديد / يناير ١٩٨٩ / ٦٨ — ٨٢ . والواقع أن كثيراً من اللهجات الحية المعاصرة يعد امتداداً للهجات العربية القديمة . راجع : د. رمضان عبد التواب من امتداد اللهجات العربية القديمة في بعض اللهجات المعاصرة / بحث منشور في مجلة كلية الآداب بسوهاج / عدد خاص باسم (دراسات اللهجات العربية) / ١٩٨١ / ١٧ — ١٨ . وهذا الإبدال موجود أيضاً في فرع من فروع بنى حشيش لواء صنعاء باليمن وبقية القبيلة تشاركها ذلك الإبدال . انظر : محمد عبد الخالق الزبيري / دراسات اللهجة صنعانية / بحث منشور بمجلة اليمن الجديد / يوليو ١٩٨٧ / ٧٧ .

٢٠ — نجفونى باللهجة اليمنية هي : نجفونى : أى اخذوا من حبيبي وسليوني إياه .

شاهب : بلهجة تهامة = ساقعل .

٢١ — مخضرى : صفة للمحبيب ، فهو صاحب أحلامها الخضراء ، وتشبه ما نقوله في الأغاني الشعبية في مصر : يا حليوه . أم مية : الاله ميم الأولى بلهجة تهامة هي (الـ) التعريف ، أى المية ، وتقصد الورة النقدية ذات المائة ريال معنى .

٢٢ — وا اماه : يا اماه . أمية : أمى لا يعرف القراءة ولا الكتابة . ٢٣ — يسدننى : يكفينى ويسد جوعنا .

٢٤ — أنفر : أطيرو وأحلق بسرعة وخفة مثل الطيور . ٢٥ — ام جرجعة : القرعة بلهجة تهامة ، ومعناها : إننى لا أفر احداً . ام كرككة : الكرككة بلهجة تهامة : قائمة خشبية طويلة توضع أركان الدكة الخشبية لتعليقها .

٢٦ — نافر : من نفر : أى طار وبعد . ٢٧ — حاذيين البنادق : رابطين البنادق أمام بطونهم .

٢٨ — يغدوا لى : يأتون إلى . ٢٩ — غلبتنى : عذبتنى . ام يتيمة : اليتيمة . أى أنا اليتيمة تعذبني وبكيت وفي كل ساعة أبكى من عذابى . بكن : أى أبكى . الفل ما مضارع بلهجة تهامة وينتهى بنون النسوة .

٣٠ — راعى ام لبن : بلهجة تهامة : راعى اللبن . ٣١ — ام مزاقير : المزاقير : أى الأزقة والحوارى الضيقة . ام فتن : الفتن والمكايد .

٤٠ — أم صرف : بلهجة تهامة : الصروف : أى صروف الدهر ونوائيه ومصائبه ، وفي اللهجة ضمت الصاد مع الزاء واستغنى عن الواو . والمعنى : يا يؤسك أيها المغترب مما حدث لك من تقلب ظروف الزمن عليك .

٤١ — كبوا : تركوا . أم غرف : بلهجة تهامة : الغرف ، وتعنى السكن الجميل والريح . والأصل الفصحى من الفعل : كبه على وجهه ولوجهه كبا : قلبه والقاء . وهنا يكون معناها إنقلاب حال هؤلاء المغتربين من الراحة والرزق الوفير إلى الشقاء وسكنى السقايف .

السقايف : مفردا سقيفة : العريش يستظل به : المعجم الوسيط / ج ١ / ٤٣٦ . وهى ظلة لها أربع قوائم خشبية أو من جريد النخل ، وسطحها مسقوف فقط ، وقد اتخذها كثير من المغتربين اليمنيين سكنا لهم بعد عودتهم إلى بلادهم إبان أزمة الخليج ١٩٩٠ / ١٩٩١ . لاحظ أن القاف في « السقايف » تنطق جيما في اللهجة التهامية .

٤٢ — تودن : أى أصبحت بلهجة تهامة . وأصلها الفصحى : ودن العروس والفرس : أحسن القيام عليهما . المعجم الوسيط / ج ٢ / ١٠٢٢ . حبلى : حامل . بازيه : فعلها في لهجة تهامة : بزى يبرى : أى ربى يبرى فمعناها هنا : مربية .

٤٣ — في عملية الزر يقوم الختان بجذب قلفة الولد (جليده التي ستقطع) خارج حشفته ويربطها بخيط ليحدد المساحة التي ستقطع منها . القلفة : هى الجلدة التي يقطعها الختان من ذكر الصبى والجمع : قلف . والحشفة هى ما يكشف عنه الختان في عضو الذكر والجمع حشاف . راجع / المعجم الوسيط / ج ١ / مادة حشف / ١٧٦ وج ٢ مادة قلف صفحة ٧٥٥ / ٧٥٦ . ومن المجاز قول العرب : سيف أqlف : له حد واحد ، وعيش أqlف رغد ، وعام أqlف وسنة قلفاء : مخصبة . راجع : الرّمخشرى / أساس البلاغة / مادة قلف / ٢٧٦ .

٢٢ — تقصد بسيارة خمسة وثمانين أنها سيارة حديثة من آخر راز ، فالقصة التى تغنى هنا قديمة زمنيا . أم بلس : بلهجة تهامة بلس : وهو التين البرشومي « صنف من التين » راجع / المعجم الوسيط ج ١ / ٦٩ .

٢٤ — وناونا : ترددت هذه الكلمة كثيراً في الأغنية ، وهى تأتي مع نداء ، أو كصيغة تنبيه وتشبه في أغانيها الشعبية في مصر جملة ياديني يا امه) . اقهبى : بلهجة تهامة : صيحى بأعلى صوتك . أما صيح الكلمة فأصله : قهب قهبا : كان لونه القهبة ، والقهبة غبرة تعلو ي لون كان ، وربما يكون معناها الآخر طلباً للحنن ، أى غبى لون يجهك بالغبرة لمرض محبوبى . منوم : مريض ولا يستطيع الحركة .

٣٥ — شابيع اذهبي : شابيع ذهبى . وازود وأعظم : سأعطى المزيد من الذهب وأكثر منه لتوفير نفقات علاج حبيبى لدى الأطباء .

٣٦ — انظر : د . أحمد مرسى / المبدعون والمؤدون ، التدريب والأداء / بحث منشور بمجلة التراث الشعبى العراقية / العدد الفصل الأول / شتاء ١٩٨٧ / ١٦١ — ١٦٢ .

٣٧ — بمقرىشى : بكسر الباء وسكون الميم : بالغل القرىشى ، وهو من أجود أنواع الغل وينتشر في تهامة باليمن وعسير بالسعودية .

٣٨ — ما شايه : بلهجة تهامة : لا أريد منه شيئاً . جيفة : قبيح .

يرعى أم غنم : يرعى الغنم .

٣٩ — د . أحمد مرسى / المبدعون والمؤدون ، التدريب والأداء / مرجع سبق ذكره / ١٥٧ — ١٥٨ .

أهم المراجع

- ١ — مجمع اللغة العربية بالقاهرة / المعجم الوسيط / جزآن / طبع دار المعارف بمصر / ج ١ سنة ١٩٧٢ / ج ٢ سنة ١٩٧٣ .
- ٢ — الرّمخشرى / أساس البلاغة / تحقيق عبد الرحيم محمود / دار المعرفة لبنان / ١٩٨٢ .
- ٣ — ابن عساكر / تبيين الامتنان بالأمر بالاختتان / دراسة وتحقيق مجدى فتحى السيد / دار الصحابة للتراث بطنطا / ط ١ / سنة ١٩٨٩ .
- ٤ — د . سيد فرج / الأسرة في ضوء الكتاب والسنة / دار الوفاء للطباعة والنشر بالمنصورة / ط ٣ / ١٩٩٢ .
- ٥ — د . حسن إبراهيم حسن / اليمن البلاد السعيدة / سلسلة كتب اخترنا لك / العدد ٥٢ / دار المعارف بمصر / بدون تاريخ .
- ٦ — د . أحمد فخرى / اليمن ماضيها وحاضرها / مراجعة وتعليق

- د. عبد الحليم نور الدين / المكتبة اليمنية للنشر والتوزيع ط ٢ / ١٩٨٨ .
 ٧ — د. محمد محمد سطيج / اليمن شماله وجنوبه / معهد الدراسات الإسلامية بالقاهرة / ١٩٧٢ .
 ٨ — د. أحمد مرسى / الأغنية الشعبية / المكتبة الثقافية / العدد ٢٥٤ / الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر / ١٩٧٠ .
 ٩ — د. خليل نامى / دراسات في اللغة العربية / دار المعارف بمصر / ١٩٧٤ .
 ١٠ — مجلة التراث الشعبى / العراق / العدد الفصلى الأول / شتاء ١٩٩٠ .
 ١١ — مجلة التراث الشعبى / العراق / العدد الفصلى الأول / شتاء ١٩٨٧ .
 ١٢ — دراسات في اللهجات العربية / عدد خاص لمجلة كلية الآداب بسوهاج / ١٩٨١ .
 ١٣ — مجلة اليمن الجديد / يوليو ١٩٨٧ .
 ١٤ — مجلة اليمن الجديد / يناير ١٩٨٩ .



التعبير الحركى الشعبى وعلاقته بالفنون الشعبية الأخرى

د . فاروق أحمد مصطفى

دور الأنثروبولوجيا منذ القرن التاسع عشر

من المعروف أن أول من درس موضوع حركة الأجسام العالم دارون حيث لاحظ حركة جسم الإنسان وتعبيراته المختلفة وعقد مقارنة بين حركة جسم الإنسان وحركة جسم الحيوان .

كما قام سابير « Sapir » بدراسة هامة توصل منها إلى أن حركة الأجسام الإنسانية تعد عملية إتصال يمكن تقنينها ويمكن دراستها . وقام أفرون « Efron » — من تلاميذ بواس — بمحاولة البحث عن الروابط الثقافية المعقدة في الإشارات بين الشعوب المختلفة .

ومن الدراسات الحديثة نجد دراسة سبنسر Paul « Spencer » وعنوانها المجتمع والتعبير الحركى Society and Dance . وهذه الدراسة نشرتها جامعة كامبردج في عدد من الطبقات كانت الطبعة الأولى ١٩٨٥ ، ثم الطبعة الثانية عام ١٩٨٨ ، والطبعة الثالثة ١٩٩٠ ، والطبعة الرابعة ١٩٩٢ م .

ويحاول المؤلف أن يلقي الضوء على أهمية التعبير الحركى (أو الرقص) فيما يلي : —

دراسة التعبير بالحركة من الدراسات التى تهتم بها الأنثروبولوجيا ، فهى تهتم بحركة الجسم الإنسانى وما يصدر عن جسم المتكلم من حركات مثل هز الرأس وتحريك اليدين وفتح وغلق العينين ، وغير ذلك من الحركات التى يطلق عليها أحيانا لغة الجسم Body Language وأحيانا Kinesics ، ولغة حركة الجسم تتشابه مع لغة الحديث لها بناؤها وإسهاماتها فى أنساق الإتصال المختلفة . فنحن نعتمد على تحليل الابتسامة وتغيرات الوجه الإنسانى والإيماءة بالرأس وحركات الجسم عند استجابته للمواقف المختلفة .

وقد نجد عند تحليلنا للحركة أنها تستخدم الإشارات على نطاق واسع كوسيلة مكتملة للتعبير ، وتشمل هذه الإشارات حركات بالرأس والعيون والقدم واليدين والأصابع والذراعين وأجزاء أخرى من الجسم ، وتعبّر عن معانٍ مختلفة مثل القبول والرفض والتأكيد والنفى والاستنكار والغضب والأسى والاستحياء والابتهاال وما شابه ذلك . وقد تكون الإشارات متنوعة بحيث يستغنى معها عن كثير من الكلمات .

إن الدراسة المقارنة التى تتم على مختلف الشعوب تثبت أن حركات الجسم الإنسانى تختلف وتتباين من شعب إلى آخر وفقا لاستجابته للمواقف المعينة وتلعب العوامل الثقافية دورا هاما فى هذا التباين .

العين : وسيلة هامة في إظهار شعور الشخص وتفكيره ، ولها معان كثيرة . فالتحديق بالعين يعبر عن الرفض أو حان الوقت ، والتحديق الشديد أو الحملقة أو البهلقة قد يكون له معنى آخر (هذا المعنى قد يكون جنسياً) ، والغمز بالعين قد يعنى التآمر أو الشك أو المكر ، وفتح العين على اتساعها يؤدي إلى الدهشة أو الفضول .

والعين المفتوحة تكشف عن النظرات وعن العواطف فهي تمثل الغيظ أو الخوف أو الإعجاب ، والعين المغلقة تمثل التواضع أو البغضاء ، والعين التي تنظر إلى السماء ترمز إلى الدعاء ، والعين التي تنظر إلى الأرض تعبر عن التأثر والخشوع ، والعين المستقرة تفصح عن الشدة والثبات والرجاء .

وزم الشفتين قد يعطى معنى الاستياء . والبسمة تعبر عن الحنان أو الشك أو الاستهزاء . وتقطيب الجبين قد يعنى الاستغراق في التفكير أو الغضب أو التهديد .

اليدين : (يقول العالم الفرنسى ماردزو) إن حركات اليد تحمل المعانى التالية : —

فالمعصم المنبسط مع راحة اليد إلى أعلى يعنى القول في صدق وإخلاص ، ولكن إذا كانت راحة اليد إلى الخارج يعنى الرفض ، ومطابقة راحتي اليدين تعنى التوقير والاحترام . ورفع أصبع السبابة يعنى التحذير والتعبير عن الخطر ، ووضع اليد على الرأس تعنى التفكير العميق ، ووضع اليد على الشفتين دعوة إلى الصمت ، ووضع راحتي اليد أعلى الفخذين يعنى التحدى .

أما عقد الذراعين فوق الصدر فيعنى الزهو . هذه بعض الحركات التعبيرية التي نجد أنها قد تتشابه في كثير من المجتمعات الإنسانية المختلفة .

التعبير بالحركة والتراث ووظائفه

لم يعد التراث هو مجرد التعبير عن التاريخ الماضى أو التراث اللغوى « Verbal art » الشفاهى فحسب ، وإنما أصبح تعبيراً حضارياً دينامياً يعبر عن الحاضر كما يمازج بينه وبين الماضى ، وتنعكس فيه أفراح الشعب وتعبيراته الفنية .

ويعد التعبير بالحركة أو الرقص الشعبى عنصراً هاماً من عناصر التراث الشعبى ، فهو يعبر بصدق عن مشاعر الشعب

أولاً : التعبير الحركى « الرقص » صمام للآمان

Dance as a Safety Valve

ثانياً : التعبير الحركى « الرقص » أصل من أصول الضبط الاجتماعى

Dance as an organ of social control

ثالثاً : الدور التعليمى للتعبير الحركى « للرقص » وانتقال العواطف

The educational role of dance and transmetion of sentiments .

رابعاً : التفاعل بين الرقص من خلال التعبير بالحركة والحصول على العواطف

Interaction Within the dance and the maintence of sentiments .

خامساً : الرقص كعملية تراكمية .

Dance as a cumulative process .

سادساً : عامل المنافسة فى التعبير الحركى

The element of Competition in dance .

سابعاً : الرقص بوصفه شعائر درامية .

Dance as ritual drama .

ثامناً : العمق المجهول لأبنية التعبير الحركى « الرقص » .

The uncharted deep structures of dance .

اسمحوا لى أن أتحدث فى عجالة عن مدرسة الإسكندرية فى الأنثروبولوجيا التى أسسها العالم الجليل ا.د. أحمد مصطفى أبو زيد ١٩٧٤ ، ووجه بعض المتخصصين فيها إلى دراسة التراث ، وكان لى شرف القيام ببعض الدراسات الخاصة عن التعبير بالحركة فى بعض الجماعات الدينية تحت إشراف سيادته ، كما كان له الفضل فى توجيهى للاهتمام بالتراث وبدراسته من وجهة نظر المتخصص فى الأنثروبولوجيا الثقافية . وقد قمت ببعض الدراسات الخاصة بالتراث فى بعض المجتمعات المحلية فى الفيوم وفى شمال سيناء (العريش) وفى الصحراء الغربية ، والآن تكمل هذه الرسالة الطالبة مرفت برعى ، طالبة الماجستير فى موضوع هام « وهو التعبيرات الحركية وأهميتها فى التراث الشعبى » دراسة فى مجتمع مطروح .

والآن ألقى الضوء على بعض حركات الجسم

تلمب العين وحركة الوجه واليد دوراً هاماً فى التعبير بالحركة . وقد قام علماء الأنثروبولوجيا بمحاولات لتفسير دورها الخصصا فيما يلى : —

فالرقص الشعبي سمة ثقافية على مر العصور . وهو نشاط قد يرتبط بالإنتاج في بعض المجتمعات ويؤدي إلى تدريب الأيدي والأصابع والأرجل لتصبح ذات كفاءة عالية ، ليس فحسب في مجال ممارسة الرقص ، ولكن أيضا في مجال عمليات الإنتاج .

وهناك رقصات تتفق مع المراحل العمرية المختلفة . كما أن بعض الرقصات يمارسها الرجال وأخرى تمارسها النساء . وهناك رقصات خاصة بالمناسبات الاجتماعية .

من أمثلة الرقصات رقصة السامر

ولها أشكال مختلفة وأشهرها وقوف الرجال في صفين وبينهما بعض المشاهدين للرقص وتضم بدّاعين ، أي : هؤلاء المبدعين في الشعر وحفظه وسرعة الرد به .

تتجه البدّاعة أو البدّاع نحو أحد الصفين وتأخذ في الغناء فيستجيب لها صف الرجال للرقص .

أما فريق النساء فيكتفى بالتمايل وترديد الأغنية المصاحبة للرقص .

وهذه رقصة شعبية جماعية يشترك فيها الرجال والنساء .

بعض تفاصيل الرقصة والسامر

البدّاع الأول :

يا طالعين البراري في سموم ورياح
لا القلب ساكن هنا ولا شوفكم مرتاح

البدّاع الثاني :

يا قلب ايش متعبك يا قلب ايش شافيك
يا قلب ياللى مسعود القناه يسقيك

رقصة الدّحية

تبدأ بترديد صياح أو نداء يدعو للرقص فيهتف الراقصون : الدّحية . ثم يقف واحد من الفريق ويطلب إلى الفتيات النزول إلى ساحة الرقص ، ولكنهن يمتنعن ولا تقبل الواحدة منهن المشاركة إلا إذا حصلت على ثمنها ، وهو في العرف الفنى للرقص أبيات شعرية يرتجلها من يدعوها إلى

يحافظ على مظاهر البيئة الاجتماعية والتقاليد الموروثة ؛ ذلك كان لكل شعب طابعه الشعبي الخاص به . فالتعبير بالحركة (الرقص الشعبي) أحد العناصر الهامة والمؤثرة في نمط التراث من خلال الحركات المعبرة عن ثقافة وبناء المجتمع .

ويرتبط الرقص الشعبي ارتباطا وثيقا بالموسيقى الشعبية بالنظام الشعبي .

والتعبير بالحركة يلعب دورا هاما في مجال الترفيه والترويح عن أبناء المجتمع ، إما في المجتمعات المحلية المختلفة أو من خلال الفرق الشعبية التي تعرض في أماكن مغلقة .

ووظيفة أخرى للرقص الشعبي هو أنه يذيب الفوارق بين أصحاب المكانات المختلفة . فالجميع يشارك في الرقص والغناء .

وأيضا من وظائف التعبير الحركي أنه وسيلة من وسائل الاتصال ، وهو يعبر عن المجتمع وعن العلاقات الاجتماعية التي تسود المجتمع . فشكل الدائرة في الرقص الشعبي يدل على الإحساس بالأمان والتضامن والاستقرار .

الآثار المختلفة على التعبير بالحركة

يتأثر التعبير بالحركة بالثقافة السائدة في المجتمع . كما يتأثر أيضا بالبيئة الأيكولوجية والموقع والمناخ وغيرهم . كما يتأثر بالهمن والأنشطة الاقتصادية المتنوعة . ويتأثر بالحياة الاجتماعية اليومية في المجتمع .

وأخيرا يتأثر التعبير بالحركة بالاحتكاك الثقافي ودرجة التحضر . فالتعبير بالحركة في المدينة يختلف كثيرا عن التعبير بالحركة في النجوع .

بعض أشكال التعبير بالحركة (الرقص الشعبي) في مجتمع العريش المحلي

يرتبط الرقص الشعبي بالموسيقى الشعبية والغناء الشعبي فلا يمارس الرقص الشعبي بمفرده . ويتم في المناسبات الاجتماعية المختلفة كالأنفراح وحفلات الزفاف والحفلات الشعائرية . وعند تحليلنا للرقصات الشعبية نجد أنها تركز على حركات الجسم ، وتتضمن خطوات ومسافات بين الراقصين والراقصات .

الرقص ، وهذه الأبيات تتناول وصف الفتاة وحسنها وجمالها . وإذا استجابت تنزل الفتاة إلى ساحة الرقص وفي يدها سيف وترقص وهو يردد الشعر والآخرين يصفقون بتصفيقات منتظمة وإيقاع منتظم بالأرجل .

رقصة كبار السن (الرزيغ)

وهي تحتوى على غناء شعري جماعى والوقوف في صف واحد بالمواجهة أمام راقصة وهم يؤدون الحركات ميلاً أماماً وعالياً وإيماءات هادئة . كما أن الراقصة تتمايل أيضاً بحركات هادئة بعكس حركات رقصات الشباب ، حتى يكون هناك تناسق بين ما تؤديه الراقصة وجماعة كبار السن أو الشيوخ ، كما يطلق عليهم في المجتمعات المحلية ، وهم يؤدون رقصات هادئة تتناسب مع أعمارهم .

التحليل

وفي الواقع رقصة الهلال رقصة حركية تتوافر فيها عناصر الدراما المختلفة من فعل وفاعل ومشهد ووسائل وهذا غرض يراد تحقيقه .

الفعل : يتمثل في أداء الرقصة .

الفاعل : الشخص الذى يخطف الهلال .

المشهد : يتمثل في المطاردة .

الوسائل : الجمال وقطعة القماش التى تسمى بالهلال التى بداخلها المصوغات الذهبية .

وهنا نجد أن الهدف المراد تحقيقه ليس في الاستمتاع بالرقص وقضاء فترة للتسلية ، ولكن لظهور مدى قدرة أعضاء القبيلة في الدفاع والذود عنها .

وفي رأينا أن التعبير بالحركة أو الرقص الشعبى لمجتمعاتنا المحلية لا يمكن الفصل بينه وبين عناصر التراث الأخرى كالأغنية والموسيقى الشعبية . فالعناصر الشعبية الثلاثة تثرى الممارسات الشعبية ويجب المحافظة عليها ، وأن يقدم لها كل عون ورعاية .

وهي تحتوى على غناء شعري جماعى والوقوف في صف واحد بالمواجهة أمام راقصة وهم يؤدون الحركات ميلاً أماماً وعالياً وإيماءات هادئة . كما أن الراقصة تتمايل أيضاً بحركات هادئة بعكس حركات رقصات الشباب ، حتى يكون هناك تناسق بين ما تؤديه الراقصة وجماعة كبار السن أو الشيوخ ، كما يطلق عليهم في المجتمعات المحلية ، وهم يؤدون رقصات هادئة تتناسب مع أعمارهم .

رقصة الهلال

وهي من الرقصات البدوية المشهورة . وتتم هذه الرقصة بأن يؤخذ ذهب القبيلة والمشغولات الذهبية ويوضع داخل قطعة من القماش تسمى (الهلال) ، ثم تقوم الفتاة بوضعها على رأسها ويحضر شخص ما راكباً جملة (الهجان) ويقوم بخطف لفة القماش ، التى بداخلها ذهب القبيلة ومصوغاتها . وهنا يخرج رجال القبيلة بجمالهم وتتم مطاردته ومحاولة إرجاع الهلال ويحاول الهرب بجملة . وهذه الرقصة تتم في الأعياد والاحتفالات الخاصة بالأفراح .

تكون من نتيجة المطاردة إما إعادة الهلال إلى القبيلة بعد أن يلحق به رجال القبيلة . وهنا يتعرض هذا الشخص إلى المهانة ، كما أن جملة إذا عرض للبيع يباع بثمن بخس .



الشاطر محمد

(النموذج الأول)

جمع وتدوين: عبد العزيز رفعت

— حَبَّكَ اللهُ .

— نَجَّكَ اللهُ .

كَانَ فِيهِ يَا سَيِّدِي وَاجِدُ حُرَاتٍ ، وَالْحُرَاتُ بِهِ مِتَّجُوزٌ وَاحِدَةً عَلَى قَدِّ خَالَاتِهِ ، وَادْبِلُهُمْ يَبْجِي عِشْرِينَ سَنَةً مَخْلُوقُش^(١) . لَقُوا الدُّنْيَا كُلَّهَا ، مَخْلُوشٌ حَذَّ إِلَّا لَمَّا زَاخُولُهُ^(٢) ، وَلَا حَاجَهُ غَيْرَ لَمَّا عَمَلُوهَا .. إِنِّي هُمَّةٌ يَخْلُقُوا .. مَا امْكُنْشُ .. أَبَدًا . فَفِي يَوْمٍ مِنَ الْأَيَّامِ الْمَرَّةَ صَبَحْتُ عَلَى وَشِ الْفَجْرِ^(٣) طَلَعْتُ فَوْقَ السُّطْحِ .. بَتَاغَ الْبَيْتِ .. وَخَلَعْتُ مَلَطَ زَلَطُ^(٤) .. رَأَيْتُ مَا أُمُّهَا وَلِدَتُهَا .. وَرَفَعْتُ وَشَهَا لِفُوقِ^(٥) .. لِرَبِّ السَّمَاءِ .. هُوَ الْعَاطِي ، وَقَالَتْ لَهُ : يَا رَبِّ يَا رَبَّابَ ، يَا سَامِعَ الدُّعَا وَالِدُّعَاءِ تَدْنِي وَيَدُ^(٦) وَأَسْمِيهِ « الشَّاطِرُ مُحَمَّدٌ » .

فِي السَّاعَةِ دِي بَابِ السَّمَاءِ كَانَ مَفْتُوحٌ ، فَزَبْنَا سَمِعَ مِنْهَا .. حَبِلَتْ وَوَلِدَتْ وَيَدُ ، وَسَمَّيْتُ الشَّاطِرَ مُحَمَّدٌ . هِيَ وَلِدَتُهُ مِنْ هِنَا وَأَبُوهُ مَاتَ مِنْ هِنَا^(٧) . رُوحِي يَا أَيَّامَ وَتَعَالَى يَا أَيَّامَ ، الشَّاطِرُ مُحَمَّدٌ كَبِيرُ^(٨) .. بَقَّةٌ عِنْدَهُ قِيمَةٌ سِتِّ سِنِينَ .. أُمُّهُ وَدَّتْهُ الْمَدْرَسَةُ مَا نَفَعُشُ^(٩) . كُلُّ سَنَةٍ يَسْقُطُ لِحْدَ آهٍ ؟ .. مَا رَفِدُوهُ مِنَ الْمَدْرَسَةِ . — كَذَبَ يَا شَاطِرُ مُحَمَّدُ تَخَيَّبَ أَمَلِي ، دَانَتْهُ يَا ابْنِي اللَّيْلُ فِي الدُّنْيَا دِي كُلَّهَا . أَنَا لَيْتُهُ مِينَ وَلَا عِنْدِي يَاهُ ؟ دَا أَنَا سِتِّ فَعَيَّرَهُ ، وَمَالِيْشُ غَيْرَ رَبَّنَا وَأَنْتَ^(١٠) . الْغَرَضُ قَالَ لَهَا : مِشْ هَبْجَرِي حَاجَةَ ، أَنَا هَتَعَلَّمُ صَنْعَةَ .

خَدَيْتُهُ مِنْ إِيْدِهِ وَزَاجَتْ بُوَ عَلَى وَاجِدِ نَجَّازٍ فِي الْبَلَدِ اللَّيْلُ هُمَّةٌ فِيهَا دِي ، رَأَيْتُ الْحَاجَ مَصْطَفَى .. رَأَيْتُ سَعِيدَ ، قَالَتْ لَهُ : وَالنَّبِيَّ يَا حَاجَ مَصْطَفَى الْوَيْدُ ابْنِي ، إِنَّتَ عَارِفٌ كُلَّ حَاجَةٍ ، مَا نَفَعُشُ فِي الْمَدْرَسَةِ ، وَغَايِرُ يَتَعَلَّمُ النَّجَّازَةَ . أَهِي صَنْعَةُ يَا أَخُوِيَا يَأْكُلُ مِنْهَا لَقِيمَةً عَيْشٍ .. مَلْهَشُ صَنْعَةٍ^(١١) . قَالَ لَهَا : وَمَالَهُ يَا سِتِّ أُمِّ مُحَمَّدٍ ، إِحْنَا لَنَا بَرَكَتُهُ إِلَّا ابْنَتِي .. تَعَالَى يَا مُحَمَّدُ خَدَّ الشَّاطِرُ مُحَمَّدُ ، وَالْمَرَّةَ مِشَتْ لِحَالَهَا^(١٢) .. رُوحَتْ . يَوْمَ ابْنَتَيْنِ إِسْبُورُغَ أَمَّا تَصَحَّى مُحَمَّدُ عَشَانُ^(١٣) يَرْوُحُ الشُّغْلَ قَالَ لَهَا : مِشْ

رَايَحَ . — مِشْ رَايَحَ لَاهُ يَا ابْنِي ؟ الْحَاجَ مَصْطَفَى رَعْلَكَ فِي حَاجَةٍ . ١٩ قَالَ لَهَا : لَعَّ أَبَدًا ، مِشْ رَايَحَ وَخَلَاصَ . — أُمَّا لَ يَا ابْنِي فَتَعْمَلْ أَهْ ؟ فَتَقْعُدْ كَهْ فِي الْبَيْتِ ؟ . بَقَّةً تَبْقَى رَاجِلْ وَتَقْعُدْ فِي الْبَيْتِ يَا مُحَمَّدُ ؟ قَالَ لَهَا : لَعَّ ، أَنَا بَسْ عَايِرَ أَتَعْلَمُ صَنْعَةَ غَيْرِ دِي . — طَبَّ وَمَالَهُ يَا ابْنِي ، زَيَّ بَعْضُهُ خَدِيْتُهُ وَدَتْهُ مَثَلًا لِوَاحِدِ حَدَّادٍ ، مَفِيْشْ فَايْدَهُ .. لِوَاحِدِ جِرْمَانِي ، مَفِيْشْ فَايْدَهُ . تَقْعُدْ تَقُولُ لَلَّتْ بَهْ عَ الصَّنَائِعِيَّةِ كُلُّهُمْ .. بَرَضُهُ مَفِيْشْ فَايْدَهُ . يُقْعُدْ لَهُ يَوْمَ إِنْتَيْنِ .. غَائِيْتُهُ إِسْبُوعُ بِالْكَتِيْرِ خَالِصَ ، وَيَقُولُ : مَا أَرْوَحُشْ . — لَاهُ يَا ابْنِي ؟ . يَقُولُ : عَايِرَ أَتَعْلَمُ صَنْعَةَ غَيْرِ دِي . آخِرَةُ الْمَلَمَّةِ وَدَتْهُ عِنْدَ وَاحِدِ خَيَّاطٍ . — إصْبَاحَ الْخَيْرِ يَا بُوْ مُحَمَّدُ (١٤) . — خَيْرَ صَبَاحِينَ يَا سِتْ أُمَ مُحَمَّدُ . — وَاللَّيْثِي يَا خُوْيَا الْوَيْدِ ابْنِي نَفْسِي يَتَعْلَمُ صَنْعَةَ ، إِنَّتْ عَارِفَ الْبَيْرِ وَغَطَاهُ يَا أَبُو مُحَمَّدُ (١٥) ، وَإِنْ شَاءَ اللَّهُ مَا حَدَّشْ هِنَعْلَمَهَا إِلَّا إِنَّتْ . قَالَ لَهَا : تَحْصُلُ الْبَرَكَهْ ، سَيِّبِيْنِي إِنْتِي وَدَوَّجِي . سَابَتِ الشَّاطِرُ مُحَمَّدُ عِنْدَ أَبُو مُحَمَّدٍ وَمِشَّتْ . إِسْبُوعُ .. إِنْتَيْنِ .. ثَلَاثَةَ .. شَهْرَ ، الشَّاطِرُ مُحَمَّدُ شَرِبَ الصَّنْعَةَ شَرِبَ (١٦) .. بَقِيَ أَحْسَنُ مِ الْأَسْطَى بَتَاعِهِ (١٧) .

الرَّيَابِيْنِ كَثُرَتْ ، إِنْ كَانَ أَمَّا يَرُوْخَ لِأَبُو مُحَمَّدٍ زَبُونُ كُلِّ شَهْرٍ ، وَلَا كُلِّ اسْبُوعٍ ، بَقِيَ أَمَّا يَرُوْخَ لَهُ زَبُونُ وَإِنْتَيْنِ كُلِّ يَوْمٍ . الْوَيْدِ أَمَّا يَفْصَلُ جَلُوْ ، وَعَاطَى الصَّنْعَةَ حَقَّهَا . فَفِي يَوْمٍ مِنَ الْأَيَّامِ جَهْ وَاحِدٌ فِي الدُّكَّانِ وَمَعَاهُ جِئَتْ صُوفُ غَالِيَةً قَوِي .. جَابِيْنَهَا مَثَلًا مِنَ السُّعُوْدِيَّةِ وَلَا مِنَ الْكُوَيْتِ . وَقَالَ : يَا أَبُو مُحَمَّدٍ . قَالَ لَهُ : نَعْمِينَ . قَالَ لَهُ : عَايِرْكَ تَفْصَلُ لِي جِئَتْ الصُّوفُ دِي جِئَتْ رَيَّ جِئَتْ فَلَانْ أَبُو فَلَانْ .. الَّتِي هُوَ فَتَحَ الْبَابَ مَثَلًا .. وَاللَّيْثِي إِنَّتْ عَايِرَةُ خُدَّة . قَالَ لَهُ : بَسْ أَخُذْ عَلَيْهَا خَمْسِينَ قِرْشَ . قَالَ لَهُ : أَدِيْكَ جِنِيَّةَ يَا سَيِّدِي مِشْ خَمْسِينَ . زَمَانْ كَانَ التَّفْصِيْلُ رَخِيصَ مِشْ زَيَّ الْيَوْمِيْنِ دُولُ .. الْجِبَّةِ عَشَانْ تَفْصَلُهَا النَّهَارُذَةُ جَلُوْ عَايِرَالَهَا ثَلَاثِينَ جِنِيَّةَ بِالْقَلِيْلِ خَالِصَ .. قَامَ مُحَمَّدُ خَدَ الْمَقَاسَاتِ بَتَاغَ الرَّاجِلِ تَمَامَ التَّمَامِ . — أَجِي أَخُذْهَا اِيْمَتِي (١٨) ؟ قَالَ لَهُ مَثَلًا : تَعَالَى بَعْدَ اسْبُوعٍ . مِشِّي الرَّاجِلِ وَأَبُو مُحَمَّدٍ قَالَ لِلشَّاطِرِ مُحَمَّدٍ : شُوفْ لَوِ إِنَّتْ فَصَلْتَ الْجِبَّةَ دِي جَلُوْ أَنَا هَعْمَلْ لَكَ أُجْرَةَ قِرْشِ كُلِّ يَوْمٍ لِحَدِّ مَا رَبَّنَا يَفْتَحُهَا عَلَيْنَا أَكْثَرَ مِنْ كِهْ ، وَهَزِيْدَكَ . فَرِحَ الشَّاطِرُ مُحَمَّدُ .. هَيِّقِي لَهُ أَجْرَ أَهْ . خِيْطُ الْجِبَّةِ ، وَلَقَفَهَا (١٩) ، وَرَكَّبَلَهَا الْقِيْطَانُ (٢٠) .. وَخَلَا مَا عَلَيَّ سِنَجَةٌ عَشْرَةَ (٢١) . جَهْ الرَّاجِلِ صَاجِبِ الْجِبَّةِ لَقَاَهَا عَالِ الْعَالِ ، عَطَى لِأَبُو مُحَمَّدٍ الْجِنِيَّةَ وَخَدَ نَفْسَهُ وَاتَّكَلَ عَلَى اللَّهِ مَبْسُوطَ أَجْرٍ أَنْبَسَاطَ ، أَبُو مُحَمَّدٍ جَهْ فِي آخِرِ النَّهَارِ عَطَى لِلشَّاطِرِ مُحَمَّدٍ الْقِرْشَ وَقَفَلُوا الدُّكَّانَ وَحَطَ الشَّاطِرُ مُحَمَّدُ الْقِرْشَ فِي سَيَّالَتِهِ وَطَيَّرَهُ عَ الْبَيْتِ (٢٢) . — يَا أُمِّي .. الْأَسْطَى عَطَانِي قِرْشَ النَّهَارُذَةِ . أَمَّا يَمِدْ إِيْدُهُ فِي جِيْبِيَّةِ يَطْلُعُ الْقِرْشَ مَلْقَهْشَ ، السَّيَّالَةُ كَانَتْ مَخْرُومَةً وَالْقِرْشَ وَقَعَ مِنْهَا .. الْوَيْدِ زَعِلَ ، طَلِعَ دَوْرَ عَ الْقِرْشِ (٢٣) .. فِي الشَّارِعِ .. فِي الْبَيْتِ ، انْشَقَّتِ الْأَرْضُ وَبَلَعَتْهُ (٢٤) ، مَلْقَهْشَ (٢٥) وَهُوَ أَمَّا يَدُوْرُ فِي الْبَيْتِ شَافَ أَوْضَةً مَقْفُوْلَةً (٢٦) كِهْ ، قَالَ : يَا أُمِّي ، الْأَوْضَةُ دِي مَقْفُوْلَةُ لَاهُ . قَالَتْ لَهُ : إِيْدَا كَانَ سَالَتْ يَبْقَى وَجِبْ أَقُولُ لَكَ .. أَبُوكَ اللَّهُ يَرْحَمُهُ قَبْلَ مَا يَمُوتُ قَفَلَ الْأَوْضَةَ دِي وَوَصَانِي مَا أَدْكُشْ مِفْتَاحَهَا وَتَفْتَحُهَا غَيْرَ لَمَّا تَسْأَلِنِي . وَلَا حَدَّشْ يَفْتَحُهَا إِلَّا إِنَّتْ . — فَاهْ طَبَّ الْمِفْتَاحِ ؟ قَامَتِ الْوَلِيَّةُ (٢٧) عَلَى حَيْلِهَا (٢٨) جَابَتْلَهُ الْمِفْتَاحَ فَتَحَ الْأَوْضَةَ مَلْقَاشَ فِيْهَا حَاجِيْنِ تَخْلُقُ (٢٩) .. يَا دُوْبَ دُولَابِ صَغِيْرُ (٣٠) كِهْ فِي الْحَيْطَةِ (٣١) ، مِشِّي عَلَيْهِ فَتَحَهُ .. لَقِيَ فِيْهِ كَيْسَ وَعَصَا وَطَاقِيَّةَ . قَالَ : اللَّهُ يَسَامُحْكَ يَا بُوْيَا ، بَقَّةً هُمَّةً دُولَةَ اللَّيْلِ سَابِيْنَهُمْ ، وَقَافِلَ عَلَيْهِمْ أَوْضَةَ ، وَمَحَدَّشْ يَفْتَحُهَا غَيْرَ ابْنِي . الْفَرَضُ مَدَّ إِيْدُهُ خَدَ الْكَيْسِ ، قَالَ : أَهْوُ يَنْفَعُ أَحْطَ فِيْهِ الْقِرْشَ اللَّيْلِيَّ جِيْبِيْنِي مِنَ الشُّغْلِ أَحْسَنُ مَا يَقَعُ مِنِّْي تَابِي . حَطَّ

الْكَيْسِ فِي سَيِّئَاتِهِ ، وَقَفَلَ الْأَوْضَةَ بِالْمِفْتَاحِ ، وَرَاحَ يَدِي الْمِفْتَاحَ لَأُمِّهِ قَالَتْ لَهُ : لَعَنَ يَا ابْنِي خَلَى مِفْتَاحَ
أَوْضَتِكَ مَعَاكَ . خَلَاهُ مَعَا .

صَبَحَ الصَّبِيحَ رَاحَ عَ الدُّكَّانَ رَى كُلَّ يَوْمٍ ، وَفَ أَخِرَ النَّهَارِ الْأُسْطَى أَبُو مَحْمُودَ عَطَّالَهُ الْقِرْشَ ،
حَطَّهُ فِي الْكَيْسِ وَدَوَّحَ . — خُدِي يَا أُمِّي أُجْرَتِي أَهَى النَّهَارِذَةَ . مَدَّ إِيْدَهُ فِي الْكَيْسِ يَطْلُعُ الْقِرْشَ لَقَاهُ
جِنِيَهُ دَهَبَ . — مِنَاهُ يَا مَحْمُودَ (٣٢) ؟ ! قَالَ لَهَا : مَا اعْرِفُشَ . — إِنْخَصَ عَلَيْكَ (٣٣) مِشْ مِتْرَبِي ، بَقَّةُ
الرَّاجِلِ يَأْمَنُكَ قَوْمٌ إِنَّتَهُ تَخُونُهُ . وَرَاحَتْ نَازِلُهُ فِيهِ ضَرْبَ . — يَلُهُ قُدَّامِي (٣٤) . خَدَّتُهُ مِنْ إِيْدِهِ عَلَى أَبُو
مَحْمُودَ فِي الْبَيْتِ . — خَيْرَ يَا أُمَ مَحْمُودَ ؟ . قَالَتْ لَهُ : يَبْجِي مِنَاهُ الْخَيْرَ . ! — آه ، فِيهِ آه ؟ قَالَتْ لَهُ :
الْوَيْدَ إِبْنِي غَافِلُكَ وَخَدَ الْجَنِيَةَ الدَّهَبَ بِهِ مِنَ الدُّكَّانِ ، إِمْسَحَهَا فِيهِ أَنَا يَا أَبُو مَحْمُودَ ، ذَا عَيْلٍ (٣٥)
وَلِسُهُ مَعْقِلُشَ . قَالَ لَهُ : كَذَبَ يَا مَحْمُودَ . ؟ بَقَّةُ أَنَا غَامِلُكَ رَى إِبْنِي تَقُومُ إِنَّتَهُ تَعْمَلُ كِهَ . — رَى بَعَضُهُ
يَا أَخُوِيَا ، عَيْلٌ وَغُلُطٌ ، سَامَحُهُ بَقَّةُ . قَالَ لَهَا : خَلَاصَ يَا أُمَ مَحْمُودَ مِشْ هِيَجْرِي حَاجَةً . خَدَ الْجَنِيَةَ
الرَّاجِلِ وَحَطَّهُ (٣٦) فِي جِنِيَةٍ .. وَ .. صَدَقَ اللَّهُ الْعَظِيمُ عَلَى كِهَ .

تَانِي يَوْمَ بَرَضُهُ (٣٧) الْوَيْدَ خَدَ الْقِرْشَ مِنْ أَبُو مَحْمُودَ ، وَحَطَّهُ فِي الْكَيْسِ ، وَرَاحَ يَدِيهِ لَأُمِّهِ لَقَّتُهُ
جِنِيَهُ دَهَبَ .. دَوَّرَتْ فِيهِ الضَّرْبَ ، وَخَدَّتُهُ عَلَى أَبُو مَحْمُودَ . — يَا أَخُوِيَا خَلَى بَالِكَ بَقَّةُ مِنْ فُلُوسِكَ ،
الْعِيَالُ مِتْعَرَفُشَ حَاجَةً ، وَالْمَالُ السَّايِبَ رَى مِمَّا يَقُولُوا يِعْلَمُ السَّرْقَةَ (٣٨) . — آه ، فِيهِ حَاجَةً تَانِي
يَا أُمَ مَحْمُودَ ؟ — الْوَيْدَ بَرَضُهُ يَا أَخُوِيَا النَّهَارِذَةَ خَدَ جِنِيَهُ مِنَ الدُّكَّانِ ، بَسَ أَهْوَزِي إِبْنِكَ ، سَامَحُهُ
الْمَرْءَ دِي عَشَانِ خَاطِرِي . — وَاللهِ يَاسِتَ أُمَ مَحْمُودَ الْوَاحِدَ مَا وَاعِي ، أَدِيكِي (٣٩) إِبْنَتِي شَافِقَةً
وَعَازِقَةً ، وَرَى بَعَضُهُ مِشْ هِيَجْرِي حَاجَةً . خَدَ الْجَنِيَةَ وَحَطَّهُ فِي جِنِيَةٍ .. وَ .. صَدَقَ اللَّهُ الْعَظِيمُ عَلَى
كِهَ .

تَالَتْ يَوْمَ نَفْسَ الْمَوَالِ . — آه الْحَكَايَةِ دِي !! يَكُونُشَ (٤٠) الْكَيْسِ هُوَ السَّبَبُ ؟ . يَبْقَةُ رَاحَ رَابِعِ
يَوْمَ عِنْدَ الْأُسْطَى أَبُو مَحْمُودَ عَطَّالَهُ الْيَوْمَ بِهِ بَدَلَ الْقِرْشِ خَمْسَ قُرُوشَ .. قَالَ : الْقِرْشُ أَمَا يَجِينِي
جِنِيَهُ ، يَمَكُنُ الْخَمْسَ قُرُوشَ يَبْجُونِي خَمْسَ جِنِيَهَاتُ . خَدَ الْوَيْدَ الْخَمْسَ قُرُوشَ ، وَبَدَلَ مَا يُحِطُّهُمْ فِي
الْكَيْسِ حَطُّهُمْ فِي سَيِّئَاتِهِ ، وَاتَّكَلَ عَلَى اللَّهِ رَاحَ لَأُمِّهِ . — أَبُو مَحْمُودَ يَا أُمِّي عَطَّابِي خَمْسَ قُرُوشَ
النَّهَارِذَةَ . — فَاهُ هُمَّةُ . ؟ — أَهَمْ . طَلَعَ الْخَمْسَ قُرُوشَ مِنْ سَيِّئَاتِهِ هُمَّةُ الْخَمْسَ قُرُوشَ بَعِيْنُهُمْ ،
خَدَّتُهُ مِنْ إِيْدِهِ بَرَضُهُ عَلَى أَبُو مَحْمُودَ . — إِنَّتَهُ يَا أُسْطَى عَطَيْتَ لِمَحْمُودَ خَمْسَ قُرُوشَ . قَالَ لَهَا :
أَيُّوهُ . قَالَتْ لَهُ : طَبَّ يَا أَخُوِيَا كَثُرَ الْفَ خَيْرِكَ (٤١) . — هُوَ فِيهِ حَاجَةً تَانِي يَاسِتَ أُمَ مَحْمُودَ . ؟ — لَعَنَ
يَا خُوِيَا .. أَبَدًا ، أَنَا كُنْتُ خَافِقَةً بَسَ يَكُونُ الْوَيْدَ خَدَ الْخَمْسَ قُرُوشَ دُولَ مِنَ الدُّكَّانِ وَلَآبِتَاغَ ، قُلْتُ
أَجِي اسْأَلْكَ وَأَطْمِنَ مِنْكَ . هَيَقُولُ آه ؟ .. سَكْتُ . خَدَّتِ الْوَلِيَّةُ الشَّاطِرَ مَحْمُودَ وَمِشَتْ . صَبَحَتْ
الصَّبِيحَ تَصَحِّيَةً (٤٢) يَرُوحُ الشُّغْلُ . قَالَ لَهَا : مِشْ رَاحِ . — يَا ابْنِي أَبُو مَحْمُودَ يَزْعَلُ مِنْكَ قَوْمَ رُوحِ
الشُّغْلِ . قَالَ لَهَا : يَزْعَلُ يَزْعَلُ مَانَشَ رَاحِ — هَيَعْمَلُوَاهُ بَقَّةُ الشُّغْلِ — حَطَّ الْخَمْسَ قُرُوشَ فِي
الْكَيْسِ بَقَمَ خَمْسَ جِنِيَهَاتُ دَهَبَ . يَرُوحُ يَفِكَ الْجَنِيَةَ .. يَشْتَرِي مِنْهُ الْبَيْتَ كُلَّهُ .. لَحْمَ ،
رُزَّ ، شَايَ ، سَكَّرَ ، جَمِيعَ مَا الْبَيْتَ عَازِرُهُ وَيَحْطُ الْفَكَّةَ الْبَقِيَّةَ فِي الْكَيْسِ تَبْقَى جِنِيَهَاتُ دَهَبَ .

يَوْمَ فِي يَوْمِ الْأَوْضَةِ بَتَاغَتَهُ إِتْمَلَتْ جِنِيَهَاتُ دَهَبَ ، إِنْ كَانَ جَنِبُهُ جَنَّةُ أَرْضَ قَاضِيَةٍ شَرَاهَا ، بَيْتَ
أَصْحَابَةٍ مِشْ عَازِرِيْنُهُ شَرَاهُ ، وَيَلُهُ هَدَّ .. فُلُوسُهُ جَاهَرُهُ .. هَدَّ الْبَيْتَ الْبَقِيَّةَ فِيهِ وَبَنَى عَلَى الْأَرْضِ
كُلَّهَا قَصْرَ وَلَا قَصْرَ الْمَلِكِ .. طُوبَةُ دَهَبَ وَطُوبَةُ فَضَّةَ .. — آه بِهِ (٤٣) !! الْوَيْدَ بِهِ وَقَعَ عَلَى كَبْرَ وَلَا آه ؟

الْكَلَامَ كَثُرَ .. فَزَ (٤٤) وَاحِدٌ قَالَ : أَنَا بَقَّةٌ الَّتِي هَعَرَفْتُ لِكُو آخِرُهُ . — هَتَعَرَفْتُ كَيْفَ ؟ قَالَ لَهُمْ : سَيَبْنُرُ
يَا نَا أَنْصَرَفَ مَا لِكُوْش دَعَوَهُ . هُمُ قَاعِدِيْن وَالشَّاطِرُ مِحْمَدٌ جَى .. — السَّلَامُ عَلَيْكُ . — عَلَيْكَ
السَّلَامُ وَرَحْمَةُ اللَّهِ وَبَرَكَاتُهُ . وَقِفُوا .. — اِتَّفَضَلُ يَا شَاطِرُ مِحْمَدُ . دَخَلَ الشَّاطِرُ مِحْمَدُ ، رَأَى مَا تَقُولُ
فِي دُكَّانِ كِه قَاعِدِيْن أَمَّا يَتَسَهَّرُوا فِيهِ ، كَلِمَةً مِنْ هِنَا ، وَكَلِمَةً مِنْ هِنَا ، جَثَّ سَيَرُهُ الْجَوَّازُ . — طَبَّ مَا
أَنْتَ بَنِيْتُ يَا شَاطِرُ مِحْمَدُ قَصْرُ أَمَةٍ أَحْسَنُ مِنْ قَصْرِ الْمَلِكِ مَا تَتَجَوَّزُ لَاهُ (٤٥) . ؟ قَالَ لَهُمْ : فَتَجَوَّزُ
مَيْنَ ؟ !! قَالُوا لَهُ : اِتَجَوَّزُ يَا أَخِي بِنْتُ الْمَلِكِ . الْوَيْدُ بَقَّةٌ الَّتِي قَالَ أَنَا هَعَرَفْتُ لِكُو آخِرُهُ ، قَالَ : بِنْتُ
الْمَلِكِ !! يَا جَمَاعَةُ اِتْكَلُمُوا عَلَيَّ قَدْ كُورُ ، يَغْنَى هُوَ مَا فَيْشُ غَيْرِ بِنْتُ الْمَلِكِ .. الْبَنَاتُ مَا مِنْ كَثِيرَةٍ وَمَالِيَا
الدُّنْيَا . قَالُوا لَهُ : لَا هِيَ (٤٦) بِنْتُ الْمَلِكِ أَحْسَنُ مِنَ الشَّاطِرِ مِحْمَدُ وَلَا آه ؟ قَالَ لَهُمْ : لَعَنَ آهَ إِيَّاكَ
قَصْدِي كِه ، مَلِكٌ وَلَا وَزِيرٌ وَلَا حَتَّى سُلْطَانٌ أَهْوَلُهُ مَهْرٌ وَخَلَاصُ ، وَالشَّاطِرُ مِحْمَدُ يَمُكُّ مَا يَفْدُرُ
عَلَى مَهْرِ بِنْتُ الْمَلِكِ . قَالُوا لَهُ : لَعَنَ يَا سَيِدِي يَفْدُرُ ، الَّتِي بَانِي قَصْرَ طُوبَى دَهَبَ وَطُوبَى نَفْسُ مَشْ يَفْدُرُ
عَلَى مَهْرِ بِنْتُ الْمَلِكِ !! ؟ قَالَ لَهُمْ : ذَا مَهْرٍ كَبِيرُ ، وَمَحْدَشُ يَفْدُرُ عَلَيْهِ غَيْرُ وَلَادِ الْمُلُوكِ ، خَزَائِنُهُمْ مَلْبَانَةٌ .
قَاعِدِيْن هُمُ كِه أَمَّا يَبْنِعُوا وَيَشْبُرُوا فِي الشَّاطِرِ مِحْمَدُ ، قَامَ الشَّاطِرُ مِحْمَدُ قَالَ : آهَ رَأَيْكُ بَقَّةٌ .. أَنَا
مَشْ هَتَجَوَّزُ غَيْرِ بِنْتُ الْمَلِكِ لَوْ حَتَّى الْمَلِكُ يُطَلِّبُ تَقْلَهَا دَهَبَ بِدَلِّ الْمَرْءِ مِثْ مَرْءِ .

بِنْتُ الْمَلِكِ دِي حَاجَةٌ فِي الْجَمَالِ مَا تَتَوَصَّفُشْ ، وَمَعْنِيْشُ غَيْرِ هِيَّةٌ عِنْدَ أَبُوهَا ، وَبَانِيْلَهَا قَصْرُ بَرَّةِ الْبَلَدِ
مِنْ دُورِيْن ، إِنَّمَا يَطِيرُ الْعَقْلُ ، هِيَّةُ وَالْخَدَامِيْن يَتَعَوَّتُهَا قَاعِدِيْن فِي الدُّورِ الْفَوْقَانِي ، وَالْحَرَسُ بِقَانِهَا ،
بِنْتُ مَلِكِ بَقَّةٌ ، قَاعِدِيْن فِي الدُّورِ التَّحْتَانِي ، وَأَبُوهَا يَجْنِيهَا كُلَّ سَنَةٍ مَرَّةً وَاحِدَةً بَسْ يَطْعُرُ عَلَيْهَا
وَيَغْشَى ، وَمَحْدَشُ يَفْدُرُ يَشُوفُهَا خَالِصُ ، الَّتِي غَايِرُ يَشُوفُهَا يَدْفَعُ مِثْ جِنِيَّةٍ دَهَبَ ، وَالَّتِي غَايِرُ يَفْدُرُ
مَعَاهَا قِيَمَةُ رُبْعِ سَاعَةٍ كِه يَدْفَعُ أَلْفٌ .. أَلْفُ جِنِيَّةٍ دَهَبَ .. وَيَقْعُدُ مَعَاهَا الرُّبْعُ سَاعَةٍ دِي .

الشَّاطِرُ مِحْمَدُ غَايِرُ يَشُوفُ الْبِنْتَ ، طَلَعَ عَ الْقَصْرِ لَقَى الْحَارِسَ قَاعِدَ قُدَّامِ الْبَابِ ، قَالَ لَهُ : أَنَا
غَايِرُ أَشُوفُ بِنْتَ الْمَلِكِ . قَالَ لَهُ : مَعَاكَ مِثْ جِنِيَّةٍ دَهَبَ . قَالَ لَهُ : مَعَايَا . دَفَعَ الْمِثْ جِنِيَّةَ ، وَالْحَارِسُ
ضَرَبَ جَرَسَ كِه فِي إِيْذِهِ ، بَصَّتْ بِنْتُ الْمَلِكِ مِنَ الشَّيْبَاكِ الْوَيْدِ شَافَهَا وَعَقَلَهُ طَارَ ، وَهِيَّةُ قَفَلَتْ الشَّيْبَاكَ .
قَالَ لِلْحَارِسِ : طَلَبَ أَنَا غَايِرُ أَقْعُدُ مَعَاهَا شَوِيَّةَ . قَالَ لَهُ : يَدْفَعُ أَلْفُ جِنِيَّةٍ دَهَبَ وَتَقْعُدُ مَعَاهَا رُبْعَ
سَاعَةٍ بَسْ . قَالَ لَهُ : أَذْفَعُ . عَطَّالَةُ الْآلَفِ جِنِيَّةَ . قَالَ لَهُ : أَذْخُلُ . دَخَلَ ، لَقَى السَّلْمَ عَلَيَّ بِيَمِينِهِ كِه ،
طَلَعَ عَ السَّلْمَ لِلدُّورِ الثَّانِي .. دَبَّ عَ الْبَابِ . — مَيْنَ ؟ — أَنَا الشَّاطِرُ مِحْمَدُ . — أَذْخُلُ يَا شَاطِرُ
مِحْمَدُ . دَخَلَ . قَالَتْ لَهُ : مَشْ إِنَّتَ الَّتِي لِسُهُ شَايَفْنِي دَلُوْخَتْ (٤٧) . ؟ قَالَ لَهَا : آيَوَهُ . قَالَتْ لَهُ : مَشْ
كُنْتُ أَحْسَنُ تَوْفَرُ الْمِثْ جِنِيَّةِ الدَّهَبِ الَّتِي إِنَّتَ شَفْتِنِي بِهِمْ وَتَطْلَعُ تَقْعُدُ مَعَايَا مِنَ الْأَوَّلِ ، أَهْوَيْتَهُ
قَعَدْتُ مَعَايَا وَشَفْتِنِي . قَالَ لَهَا : يَا سَيِّئُ مَشْ مُهْمُ ، الْفُلُوسُ كَثِيرَةٌ وَالْحَمْدُ لِلَّهِ . قَالَتْ لَهُ : كَثِيرَةٌ ،
قَلِيلَةٌ .. الْمَثَلُ أَمَّا يَقُولُ خُذْ مِنَ التَّلِّ يَخْتَلُ . قَالَ لَهَا : لَا هِيَخْتَلُ وَلَا حَاجَةٌ . قَالَتْ لَهُ : كَيْفَ (٤٨) مَشْ
هِيَخْتَلُ ؟ قَالَ لَهَا : الْبَرَكَةُ فِي الْكِيسِ . — كَيْسُ آهَ ؟ . قَالَ لَهَا : الْكِيسُ دِهَ . — مَالُهُ الْكِيسُ دِهَ ؟
قَالَ لَهَا : أَحْطُ فِيهِ الْقِرْشُ يَبْقَى جِنِيَّةٍ دَهَبَ . — مَعْقُولَةٌ دِي ؟ !! قَالَ لَهَا : مَشْ مِصْدَقَةٌ جَرِيَّةُ .
خَدْتُ الْكِيسَ مِنْهُ عَلَيَّ أَسَاسُ تَجَرُّبَةٍ حَطَلْتُ فِيهِ قِرْشَ وَطَلَعْتُهُ لَقْتَهُ جِنِيَّةٍ دَهَبَ . جَنَّبَهَا تَسْرِيعُهُ
كِه (٤٩) ، فَتَحَتْ جُرْدَ (٥٠) التَّسْرِيعَةَ وَرَمَتْ فِيهِ الْكِيسَ ، وَقَفَلَتْ عَلَيْهِ بِالْمِفْتَاحِ ، وَرَاحَتْ مِصْقِفُهُ (٥١) عَلَيَّ
إِيْدِيهَا كِه .. الْحَرَسُ جِهَ يَجْرِي — مَيْنَ الَّتِي أَمْرُكُو تَسْبِيئُوا الْفَلَاحَ دِهَ يَطْلَعُ هِنَا ، يَلَهُ إِزْمُوهُ بَرَّةُ . نَزَلُوا
الْحَرَّاسُ فِي الشَّاطِرِ مِحْمَدُ ضَرَبَ .. عِدْمُوهُ الْعَافِيَّةَ ، وَرَاحُوا شَائِلِيْنَهُ هِيَلَهُ بِيَلَهُ وَرَامِيْنَهُ بَرَّةُ

الْقَصْرِ^(٥٢) . رَوَّحَ عَ الْبَيْتِ . — مَالِكُ يَا شَاطِرُ مُحَمَّدٌ ؟ — أَبَدًا ، بَسَّ تَعْيَانُ شِوَيْهِ . اسْتَرْيَحَ .. إِنَّ كَانَ اسْتَرْيَحَ لَهُ يَوْمٌ وَلَا إِنْتَيْنَ .. وَقَامَ طَلَعَ الطَّاقِيَّةُ ، قَالَ : مَلْهَاشْ لَأَرْمَهُ بَقَّةَ الْقَنْعَرَةِ^(٥٣) ، الْكَيْسَ وَزَاخَ ، وَالْقَرْشِينَ الَّتِي قَاعِدِيْنِ أَهْمُ يَكْفُونِي أَنَا وَأُمِّي وَخَلَاصُ . لَيْسَ الطَّاقِيَّةُ وَطَلَعَ مِنَ الْأَرْضِ لَقَى أُمَّهُ وَاقَفَهُ كِهْ ، قَالَ لَهَا : هَاتِيْنِي لُقْمَةً أَنَا أَكْلُهَا ، أَنَا جَعَانُ . إِنْطَفَيْتِ الْوَلِيَّةُ كِهْ حَوَالِيهَا مَلَقَتْشْ حَدَّ . — إِنَّتْ فَاهُ يَا شَاطِرُ مُحَمَّدٌ ؟ — يَا سِتْنِي مَا أَنَا قُدَامِكْ أَهْ . — بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ ، قُدَامِي فَاهُ ؟ !! . قَلَعَ الطَّاقِيَّةُ شَافَتْهُ — بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ ، إِنَّتْ طَلَعْتِي مِنَاهُ ؟ طَلَعْتِي مِنْ تَحْتِ الْأَرْضِ وَلَا أَهْ !! . عَرِفَ بَقَّةَ إِنَّ الطَّاقِيَّةَ دِي طَاقِيَّةُ الْإِخْفَا .. كُلَّ لُقْمَةٍ وَخَذَ نَفْسُهُ وَطَلَعَ جَرِي عَلَى بِنْتِ الْمَلِكِ .. لَيْسَ الطَّاقِيَّةُ وَزَاخَ دَاخِلُ .. طَبْعًا الْحَارِسُ مَا شَافَوْشْ ، طَلَعَ عَلَى السَّلَمِ ، وَجَهَ عِنْدَ الْبَابِ وَخَلَعَ الطَّاقِيَّةَ وَحَطَهَا فِي سَيَالْتِهِ وَدَبَّ . — مِينْ ؟ — أَنَا الشَّاطِرُ مُحَمَّدُ . — أُدْخِلْ يَا شَاطِرُ مُحَمَّدُ . دَخَلَ .. قَالَتْ لَهُ : هُوَ إِنَّتْ بَعِينُكَ !! . جِيَتْ كَيْفَ ؟ . قَالَ لَهَا : جِيَتْ كَيْفَ !! الْبَرْكَةُ فِي الطَّاقِيَّةِ . — طَاقِيَّةُ أَهْ ؟ . قَالَ لَهَا : الطَّاقِيَّةُ دِي . — مَالِهَا الطَّاقِيَّةُ دِي ؟ . قَالَ لَهَا : الْوَاحِدُ يَلْبِسُهَا مِنْ هِنَا وَيَخْتَفِي مِنْ هِنَا مَحْدَشْ بِشَوْفُهُ أَبَدًا طُولُ مَا هُوَ لَايَسُهَا^(٥٤) . — مَعْقُولَةٌ دِي !! . قَالَ لَهَا : مَشْ مِصْدَقَةٌ جَرِيْبِيهَا . خَدِتْ الطَّاقِيَّةَ عَلَى أَسَاسِ تَجَرِيْبِيهَا .. لَيْسَتْهَا .. الْخَدَامِيْنِ . — إِنَّتِي فَاهُ يَا سِتْنِي ؟ — إِنَّتِي فَاهُ يَا سِتْنِي ؟ عَرِفَتْ إِنَّ الطَّاقِيَّةَ دِي فِعْلًا طَاقِيَّةُ الْإِخْفَا ، فَتَحَتْ جُرْدَ التَّسْرِيحَةِ وَرَمَتْ الطَّاقِيَّةَ فِيهِ وَقَفَلَتْ عَلَيْهَا بِالْمِفْتَاحِ ، وَصَفَقَتْ عَلَى أَيْدِيهَا جَمَّ الْحُرَّاسِ يَجْرُوا . — نَعَمْ يَا سِتْ هَانِمُ . — دَخَلَ كَيْفَ دَا هِنَا ؟ — أَهْ دِهْ !! إِنَّتْ دَخَلَتْ هِنَا كَيْفَ !! . نَزَلُوا فِيهِ ضَرْبٌ لَمَّا بَطُطُوهُ ، وَزَاخُوا شَانِلِيْنَتُهُ هَيْلَةً بَيْلَةً بَرْضَةً ، وَرَمُوهُ بَرْهُ الْقَصْرِ . إِنْسَنَدَ عَ الْحَيْطَانِ لَمَّا وَصَلَ الْبَيْتِ .. أَهْ الَّتِي أَنَا كَلْتُهُ يَارَبِّي دَلُوخَتْ وَشَرِبَتْ عَلَيْهِ أُمِّي^(٥٥) !! . الْفَرَضُ ، إِنَّ كَانَ اسْتَرْيَحْتُهُ تَلَاثَ أَرْبَعِ يَتِيَامَ وَقَامَ ، طَلَعَ الْعَصَايَا . — أَهْ جَكَانِيْتِكَ بَقَّةَ إِنَّتِي التَّانِيَّةُ . يَقْلَبُ فِيْهَا يَمِيْنُ وَشِمَالُ ، وَيُدْوِسُ عَلَيْهَا بِأَيْدِهِ ..^(٥٦) ضَرْبُهَا فِي الْأَرْضِ كِهْ .. أَمَّا يَجْرُبُ .. مَا هُوَ عَرِفَ دَلُوخَتْ أَكِيْدُ الْعَصَايَا دِي هِيَّةُ التَّانِيَّةُ فِيْهَا سِرٌّ ، بِيْنَقَةُ هُوَ ضَرْبُهَا فِي الْأَرْضِ مِنْ هِنَا ، وَزَاخَ طَالَعَ لَهُ خَادِمُ الْعَصَايَا دِي مِنْ هِنَا . — شُبِيْكُ لُبِيْكُ عِنْدُكَ بَيْنَ إِيْدِيْكَ ، أَيْشْ تَطْلُبُ^(٥٧) ؟ . قَالَ لَهُ : تَوْدِيْنِي عِنْدَ بِنْتِ الْمَلِكِ دَلُوخَتْ أَهْ . يَتْبِصُ بِنْتِ الْمَلِكِ لَقْتُهُ وَاقِفْ قُدَامَهَا .. — إِنَّتْ مِينِ الَّتِي دَخَلْتَ ؟ دَخَلْتُ كَيْفَ مِنْ غَيْرِ مَا تَسْتَأْذِنُ وَتَدِبُ عَ الْبَابِ ؟ . قَالَ لَهَا : يَا سِتْنِي اسْتَأْذِنْ لَاهُ ، وَادِبْ عَ الْبَابِ لَاهُ . — كَيْفَ الْكَلَامُ دِهْ ؟ . قَالَ لَهَا : الْبَرْكَةُ فِي الْعَصَايَا . — عَصَايَاهُ أَهْ ؟ . قَالَ لَهَا : الْعَصَايَا دِي . — مَالِهَا الْعَصَايَا دِي ؟ . قَالَ لَهَا : أَضْرِبُهَا فِي الْأَرْضِ ، يَطْلُعُ لِي الْخَادِمُ بِتَاغَهَا ، الَّتِي أَنَا عَائِزُهُ كُلُّهُ يَنْفِذْهُنِي فِي الْحَالِ . — مَعْقُولَةٌ دِي !! . قَالَ لَهَا : مَشْ مِصْدَقَةٌ جَرِيْبِيهَا . خَدِتْ مِنْهُ الْعَصَايَا عَلَى أَسَاسِ تَجَرِيْبِيهَا .. ضَرْبُهَا فِي الْأَرْضِ طَلَعَ لَهَا الْخَادِمُ . شُبِيْكُ لُبِيْكُ ، عِنْدُكَ بَيْنَ إِيْدِيْكَ ، أَيْشْ تَطْلُبُ . قَالَتْ لَهُ : تَوْدِي الشَّاطِرُ مُحَمَّدُ دِهْ فِي صَحْرَا تَكُونُ سَمْسُهَا نَارَ حَمْرَةٍ ، وَلَا فِيْهَا أُمِّي وَلَا خُصْرَةٍ . بَصَّ لَقَى نَفْسُهُ فِي صَحْرَا مَا فِيْهَاشْ نَفَاخُ النَّارِ^(٥٨) ، وَالسَّمْسُ أَمَّا تَقْدَحُ فِيْهَا قَدَحُ . قَالَ : اسْتَأْهِلْ أَكْثَرَ مِنْ كِهْ .

فِيضِلْ مَاشِي ، وَالسَّمْسُ تَنْفَخُ فِيْهِ^(٥٩) إِنَّ يَلَاقِي حَتَّى بَطْنُ جَبَلِ^(٦٠) يَدَارِي^(٦١) فِيهِ .. أَبَدًا . دَخَلَ عَلَيْهِ اللَّيْلُ نَامَ فِي مَكَانِهِ .. هَيَعْمِلُ أَهْ ؟ .. صَبِيحُ الصُّبْحِ قَامَ مِشِي يَرْضُهُ . حَسَّ بِالْعَطَشِ . خَذَ زَلْطَةً صَغِيرَةً كِهْ وَحَطَهَا تَحْتِ لِسَانِهِ ، وَفِيضِلْ مَاشِي ، جَاعَ . — أَهْ يَارَبِّي الَّتِي أَنَا عَمَلْتُهُ بَسَّ عَشَانِ أَشُوفُ الْقُلْبَ الَّتِي أَنَا فِيْهِ دِهْ ؟ !! شَافَتْ نَخْلَتَيْنِ عَلَى مَدَدِ الْعَيْنِ^(٦٢) ، نَفْسُهُ انْحَرَكِتْ^(٦٣) ، قَالَ : يَا غَالِمُ

هُوَصَلُّهُمْ وَلَا مِشْ هُوَصَلُّهُمْ ؟. الْغَرَضُ فَضْلُ مَا شِئْنَا وَصَلُّهُمْ ، لَقِيَ وَاحِدَهُ بَلَحَهَا أَحْمَرُ وَالتَّانِيَةَ
بَلَحَهَا أَصْفَرُ ، بَسْ نَخْلَتَيْنِ جِرُودَ^(٦٤) .. مَلَطَ مَا فَمُهُمْ خَنْشِيرَهُ^(٦٥) .. يَعْنِي مَا يَقْدِرُشْ يَطْلَعُهُمْ .. جَهْ
تَحْنِيَهُمْ وَقَعْدَ ، قِيَمَةُ سَاعَةٍ .. نَصْ سَاعَةٍ . وَرَاحَتْ وَأَقَعَهُ قُدَامَهُ بَلَحَهُ حَمْرَهُ ، عَلَى طُولِ عَلَى حَنَكُهُ ..
جَعَانُ بَقَعُ .. بَصَ لَقِيَ نَفْسُهُ غُطُسَ فِي الرَّمْلَةِ لِحْدَ رَقَبَتِهِ .. قَالَ : جَالِكَ الْمَوْتُ يَاتَارَكَ الصَّلَا ، أَنَا
عَمَلْتُ أَهْ لِدَا كُلُّهُ . !؟ شَوِيَّةٌ وَوَقَعَتْ بَلَحَهُ صَفْرَهُ . قَالَ : بِالْمَرَّةِ ، خَلَّيْنِي أَنْدِفِنْ وَأَخْلَصْ . كُلَّ الْبَلَحَةِ
الصَّفْرَةِ دِي ، لَقِيَ نَفْسُهُ عَلَى وَشِ الْأَرْضِ . — يَا هُ !! لَوْ مَعَايَا حَتَّى وَلَوْ بَلَحْتَيْنِ مِنَ الْبَلَحِ دِهْ ، وَأَشُوفْ
بِنْتُ الْمَلِكِ . هُوَهُ أَمَا يَقُولُ كِهْ وَبَصَ لَقِيَ تَغْبَانُ^(٦٦) أَحْمَرُ قَاطِرُ^(٦٧) حَيَّةِ سَمَرَةٍ^(٦٨) ، وَقَاطِعَ قَلْبِهَا
قَطَعْ . جَنْبُهُ هُوَهُ حَتَّى حَجَرَ كَبِيرَهُ كِهْ ، رَاحَ شَايِلُهَا بِعِزْمَ مَا عِنْدَهُ وَعَلَى رَأْسِ التَّغْبَانِ وَدِبْ .. التَّغْبَانُ
مَاتَ . وَالْحَيَّةُ إِنْتَفَضَتْ إِنْتَفَضَتْ بَقَتْ سِتْ جَمِيلَةٍ .. فِي الْجَمَالِ مَخْلَقَتَشْ . الشَّاطِرُ مُحَمَّدُ خَافَ ..
جَنَّتُهُ قَشَعَرَتْ كُلُّهَا^(٦٩) .. قَالَتْ لَهُ : مَتَخَفَشْ ، أَنَا بِنْتُ مَلِكِ الْجَانِ الْأَسْمَرِ ، وَاللَّيْ إِنَّتُهُ قَتَلْتُهُ دِهْ إِبْنُ
مَلِكِ الْجَانِ الْأَحْمَرِ ، وَجَهْ يُخْطِبُنِي مِنْ أَبُوتَا مِنْ قِيَمَةِ ثَلَاثِ تَشْهُرْ كِهْ أَبُوتَا مَا وَافِقَشْ ، هِجَمَ عَلَى أَبُوتَا
بِجِيْشُهُ قَتَلْتُهُ ، وَخَذَ مُلْكُهُ ، وَأَنَا هَرَبْتُ ، إِنَّا أَنَا هَرَبْتُ جَرِي وَرَأْيَا ، وَلَحَقْنِي ، وَادِينَا عَ
الْحَالِ دِهْ ، لَقِيَتْ الْأَرْضُ كُلُّهَا وَهُوَ وَرَأْيَا مِشْ سَائِبِيْنِي^(٧٠) ، وَلَوْلَا إِنَّتُهُ كَانَ خَدْنِي خَدَامَهُ عِنْدَهُ ،
فَإِنَّتُهُ إِيْمَنِي عَلَيْهِ الِّي إِنَّتُهُ عَايِزُهُ كُلُّهُ ، وَيَبْقَى بَرَضُهُ لَكَ جَمِيلَ . قَالَ لَهَا : يَا سَتِي أَنَا مِشْ عَايِزُ حَاجَةٍ
غَيْرِ رُبَاطَةٍ بَلَحَ مِنَ النَّخْلَةِ دِي وَرُبَاطَةٍ مِنَ النَّخْلَةِ دِي وَارْدُوحَ بَلَدِي^(٧١) ، وَيَبْقَى كَثْرَ أَلْفِ خَيْرِكَ . قَالَتْ
لَهُ : بَسْ كِدَهُ ؟. جَابَتْلُهُ الرُّبَاطِيْنِ وَقَالَتْ لَهُ : إِرْكَبْ ، غَمَضَ عَيْنِكَ وَارْكَبْ عَلَى ضَهْرِي^(٧٢) . غَمَضَ
عَيْنَهُ ، وَرَكِبَ عَلَى ضَهْرِهَا .. وَيَادُوبْ ، قِيَمَةُ دَقِيْقَةٍ وَلَا دَقِيْقَتَيْنِ ، قَالَتْ لَهُ : فَتَحْ . فَتَحَ لَقِيَ نَفْسُهُ فِي
بَيْتِهِمْ . أُمُّهُ شَافَتْهُ دَوْرَتِ الْعِيَاطِ^(٧٣) . — أَنْتُهُ كُنْتُ قَاهَا يَا ابْنِي ؟. قَالَ لَهَا : كُنْتُ عِنْدَ وَاحِدِ صَحْبِي ،
وَحِلَفْتُ عَلَيْهِ أَبَيْتُ بَيْتَ . — طَبْ مِشْ يَقُولُ أَنَا رَايِحُ الْمَكَانِ الْفِلَانِي عَشَانُ مَا اتَوَعَّوْشَ عَلَيْكَ^(٧٤) . قَالَ
لَهَا : حَاضِرْ ، الْمَرَّةُ الْجَيَّةُ لَوْ أَنَا رَايِحُ مِشْوَارِ بَعِيدٍ وَلَا حَاجَةَ هَبَقَهُ أَقُولُ لَكَ^(٧٥) .

دَخَلَ عَ الْأَرْضِ بَتَاغَتُهُ حَطَفِيْهَا الْبَلَحَ ، وَقَفَلَ وَزَاهُ ، وَطَلَعَ . طَلَعَ رَاحَ عَلَى مَصْطَفَى النَّجَارِ .. الِّي
كَانَ أَمَا يَخْلَعُهُمْ عِنْدَهُ فِي الْأَوَّلِ خَالِصٌ وَمَنْفَعَشْ .. قَالَ لَهُ : يَا حَاجَ مَصْطَفَى . قَالَ لَهُ : نَعَمْ . قَالَ لَهُ :
أَنَا عَايِزُكَ تَعْمَلُ فِي عَرَبِيَّةٍ لَوَاحِدِ مَعْرِفَةٍ هَيَبِيْنِ عَلَيْهَا شَوِيَّةٌ فَكُحَّةُ ، شَوِيَّةٌ خُصَارُ ، يَأْكُلُ مِنْهُمْ لُقْمَةً
عَيْشَ . قَالَ لَهُ : وَمَالُهُ ، حَاضِرْ . قَالَ لَهُ : بَسْ عَايِزُهَا تَكُونُ عَرَبِيَّةٌ مَحْصَلَتَشْ . قَالَ لَهُ : مَا شِئْنَا . —
أَخْذَهَا اِيْمَنِي ؟ قَالَ لَهُ : زَيَّ النَّهَازْدَهْ إِنْ شَاءَ اللَّهُ . — مِشْ قَبْلُ كِدَهُ . ؟ قَالَ لَهُ : إِنَّتُهُ أَدِيكَ شَابِيْفَ
بِعَيْنِكَ ، شَغْلُ أَهْهُ بَتَاغَ نَاسِ قُدَامَهُ يَبْجِيْ شَهْرَ وَمَكْرُوبِيْنِ عَلَيْهِ^(٧٦) ، وَرَايِحِيْنِ جَابِيْنِ . قَالَ لَهُ :
مَا تَكْتَرَشْ ، الِّي إِنَّتُهُ عَايِزُهُ خُدَهُ بَسْ خَلَصَهَا لِي عَلَى طُولِ . — عَلَى طُولِ كَيْفَ ؟. قَالَ لَهُ : يَعْنِي أَخْذَهَا
بُكْرَةً بِالْكَتِيرِ . قَالَ لَهُ : خَلَاصَ ، أَنَا هَسِيْبُ كُلِّ الشَّغْلِ الِّي فِي إِيْدِي وَأَخْلَصْهَا لَكَ عَلَى بَعْدِ بُكْرَةٍ . فِي
الْمِيْعَادِ رَاحَ الشَّاطِرُ مُحَمَّدُ لَقِيَ الْعَرَبِيَّةَ زَيَّ الْعَرُوسَةِ . خَذَهَا ، وَبَسَطَ الْحَاجَ مَصْطَفَى النَّجَارِ آخِرَ
إِنْسِاسَاطَ ، وَمِشِي . حَطَ الْبَلَحُ الْأَحْمَرُ فَوْقَ الْعَرَبِيَّةِ ، وَغَطَاهُ إِنْ كَانَ بِفُوطَةٍ كِهْ وَلَا بِمَنْدِيلٍ وَلَا بَتَاغَ ،
وَلَفَّ شَالُ^(٧٧) حَوَالِيْنِ^(٧٨) رَأْسَهُ .. عَشَانُ مَحْدَشْ بِعَرَفُهُ .. وَطَلَعَ بَرَهُ الْبَلَدِ . يَا دُوبَ قَرَبَ عَلَى قَصْرِ
بِنْتُ الْمَلِكِ ، رَاحَ شَايِلُ الْغَطَا مِنْ عَ الْبَلَحِ وَنَادِمَ بِصَوْتِ حَيَّانِي بَقَعُ^(٧٩) : — بَلَحَ مِنْ غَيْرِ أَوَّانٍ يَابَلَحَ .
بِنْتُ الْمَلِكِ سَمِعَتْ وَاحِدَ أَمَا يَنَادِمَ عَلَى بَلَحَ — مَعْقُولُهُ فِيهِ بَلَحَ الْيَوْمِيْنِ دُولُ . !! بَصَّتْ مِنَ الشُّبَّاكِ ،
شَافَتْ وَاحِدَ فِعْلًا أَمَا يَبِيْنِ بَلَحَ . — يَا فَلَانَةَ . — نَعَمْ يَا سَتِي . إِنْزَلِي قَوَامَ إِيْشْتِرِيْنِي وَقَتِيْنِ بَلَحَ^(٨٠) .

نَزَلَتْ الْخَدَامَةُ تَجْرِي — يَا عَمَّ الْحَاجِ إِؤْذَنُ لَنَا وَقَتَيْنِ بَلَّحَ . وَزِنَ لَهَا الْوَقْتَيْنِ الْبَلَّحَ . خَافَتْ هُوَّةً لَتَأْكُلَ مِنْهُمْ قَبْلَ مَا تَرْوُحَ لِسِتِّهَا . قَالَ لَهَا : هُوَّةُ الْبَلَّحِ دِهْ لِكَيِّ يَا سِتَّ ؟ قَالَتْ لَهُ : لَعْ مِشْ^(٨١) لِيَّهْ . قَالَ لَهَا : إِنْتِي بَايِنُ^(٨٢) عَلَيَّيْ سِتَّ طَيِّبَةً وَبِنْتَ حَلَالُ ، وَتَسْتَاهِلِي النَّصِيحَةَ^(٨٣) . — خَيْرَ يَا أَخُوِيَا ، فِيهِ آه . ! قَالَ لَهَا : خَيْرَ إِنْ شَاءَ اللَّهُ ، إِنْتِي مَا تَسْتَاهِلِي شَيْءَ غَيْرِ الْخَيْرِ . قَالَتْ لَهُ : اللَّهُ يَبَارِكْ فِيكَ ، وَيَبَارِكْ لَكَ فِي صِحَّتِكَ وَفِي شَبَابِكَ . قَالَ لَهَا : شَوْفِي ، مَا تَخْلِيْشْ حَدَّ يَأْكُلُ مِنَ الْبَلَّحِ دِهْ غَيْرَ صَاحِبَتِهِ ، الِّي هِيَّةَ دَافَعَةُ تَمَنُّهُ ، وَتَبْقَى وَاحِدَةً بِالْكَ مِنْ النُّوَى الِّي أَمَا تَزْمِيهِ ، كُلُّ مَا تَزْمِي نَوَايَةَ تَاخُدِيهَا ، وَاسْتَنْتِي عَ النُّوَى دِهْ قِيَمَةُ يَوْمٍ .. إِنْتَيْنِ ، وَإِنْتِي هَتَلَا قِيَمَةَ كُلِّ نَوَى دَهَبَ . — يَسْتَرْكَ .. يَسْهَلُ لَكَ طَرِيقُكَ . — أَوْعَى^(٨٤) تَخْلِيْ حَدَّ غَيْرَ صَاحِبَتِهِ يَأْكُلُ مِنْهُ ، عَشَانْ لَوْحَدَ غَيْرِهَا كُلُّ مِنْهُ النُّوَى بَتَاغَةُ مِشْ هِيَقِي دَهَبَ ، أَنَا قُلْتُ لِكَ آهَ وَأَنْتِي حُرَّةَ . — رُوحَ إِلَهِي يَفْتَحْهَا فِ وَشُكْ ، وَيُوقِفْكَ إِنْ لَوَّادَ الْحَلَالِ الِّي زَيْكَ فِي سِكَّتِكَ .

خَدِتِ الْوَقْتَيْنِ الْبَلَّحَ وَطَلَّعَتْ تَجْرِي عَلَى سِنِّهَا . — إِنْفَضِّلِي يَاسِتْنِي الْبَلَّحُ آهَ . خَدِتِ مِنْهَا سِنِّهَا الْبَلَّحَ ، وَطَلَّعَتْ بَلَّحَةً تَأْكُلُهَا ، هِيَّةَ كَلَّتْهَا مِنْ هِنَا وَرَاجَتْ نَازِلَةً مِنْ تَانِي دُورَ عَ الْأَرْضِ مِنْ هِنَا .. غُطِسَتْ لِحَدَّ رَقَبَتِهَا .

إِنْتَمِ الْحَرَسُ الِّي فِي السَّرَايَا كُلِّهِ يَبْجُتُوا^(٨٥) حَوَالَيْنِ بِنْتَ الْمَلِكِ عَشَانْ يَطْلُغُوهَا .. أَبَدَا ، الْأَرْضُ تَبْلَمُ تَانِي ، يَبْجُتُوا .. تَبْلَمُ تَانِي . — آهَ الْحِكَايَةُ دِي ؟ !! إْحْنَا نَبْعَتْ^(٨٦) لِلْمَلِكِ بَقَّةَ مَفِيْشْ فَايْدُهُ ، نَقُولُ لَهُ بِنْتُكَ عَيَانَةً^(٨٧) .

يَهْتُمُّوا لِلْمَلِكِ .. جِهَ الْمَلِكِ يَجْرِي .. بِنْتُهُ الْوَحْدَانِيَّةُ بَقَّةَ مَفِيْشْ غَيْرَهَا .. آهَ ، بِنْتِي عَيَانَةً كَيْفَ ؟ حَكُوْلَةُ الْحِكَايَةِ مِنْ طَفْطُقٍ لِسَلَامُو عَلَيَّكَو^(٨٨) . دَخَلَ شَافَ الْبِنْتَ — حَالَتِهَا تَقَطَّعَ الْقَلْبَ . طَلَعَ مُنَادِي فِي الْمَدِينَةِ « بِنْتَ الْمَلِكِ عَيَانَةً وَالِّي بِصَحِيْهَا يَبْجُتُوهَا^(٨٩) ، وَالِّي مَا بِصَحِيْهَا شَ الْمَلِكِ هَيَقُطَعُ رَقَبَتِهَا » .. عَشَانْ مَا حَدَّثَ يَقُولُ أَصْحَبِهَا وَهُوَ عَارِفٌ إِنَّهُ مِشْ هَيَقْدُرُ بِصَحِيْهَا .. إِنْقَدَّمُوا بَقَّةَ النَّاسِ الْحُكَمَا .. الِّي لَهُمْ فِي الْمَسَائِلِ دِي .. عَشَانْ آهَ ؟ .. يَبْجُتُونَا بِنْتَ الْمَلِكِ . حَاجَةُ كَبِيرَةٌ قَوِي ، وَدِي فُرْصَةٌ . يَنْقَدِّمُ فَلَانْ دِهْ . — أَنَا يَا جَلَالَةُ الْمَلِكِ أَصْحَبِهَا . — إِنَّتِي عَارِفُ الشَّرْطِ ؟ . — آيَوُهُ عَارِفُهُ . — طَبَّ تَعَالَى شَوْفِهَا الْأَوَّلُ . يَدْخُلُ بِشَوْفِهَا .. إِنْ قَالَ آيَوُهُ أَطْلُعْهَا وَمَطْلُعْهَا شَ يَقَطَعُ رَقَبَتِهَا . إِنْ قَالَ لَعْ مَا أَقْدَرُشْ يَبْقَى خَلَاصَ .. يَتَّكِلُ عَلَى اللَّهِ يَرْوُحُ مِنْ مَكَانٍ مَا جِهَ . إِنْقَدَّمُوا كَثِيرَ ؟ .. إِنْقَدَّمُوا تَسْعَةً وَتِسْعِينَ وَاحِدَ ، وَالتَّسْعَةَ وَتِسْعِينَ دُولَ مَعْرِفُوشْ يَطْلُغُوهَا ، وَالْمَلِكُ قَطَعَ إِرْقَابَهُمْ وَعَلَّقَهَا عَلَى بَابِ الْمَدِينَةِ .

خَدَ الشَّاطِرُ مَحَمَّدَ بَلَّحَةً صَفْرَةً مِنَ الْبَلَّحِ الِّي عِنْدَهُ ، خَطَّهَا فِ جَبِيَّةَ ، وَرَاحَ عَلَى الْمَلِكِ . — أَنَا يَا جَلَالَةُ الْمَلِكِ الِّي هَصَحِيْ بِنْتُكَ . قَالَ لَهُ : طَبَّ أَذْخُلُ شَوْفِهَا الْأَوَّلُ . دَخَلَ شَافَهَا قَالَ : آيَوُهُ أَطْلُعْهَا . — يَا ابْنِي إِنَّتِي لِسَّةَ شَابٍ وَخُسَارَةٍ ، وَأَدِيكَ شَايَفَ تَسْعَةً وَتِسْعِينَ حَكِيمٍ إِنْقَطَعَتْ رَقَبَتُهُمْ ، وَمِتَعَلَّقُهُ عَلَى بَابِ الْمَدِينَةِ . قَالَ لَهُ : أَنَا هَطْلُعُهَا ، بَسْ لِيَّ شَرْطُ تَانِي . — شَرْطُ آهَ ؟ قَالَ لَهُ : لِيَّ عِنْدَهَا أَمَانَةٌ ، أَخْذَهَا قَبْلَ مَا أَعْمَلُ آيَ حَاجَةٍ . — أَمَانَةُ آهَ ؟ قَالَ لَهُ : كَيْسَ وَعَصَا وَطَاقِيَّةَ . — فَلَانْ دِهْ لِي عِنْدِكَ كَيْسَ وَعَصَا وَطَاقِيَّةَ ؟ . قَالَتْ : آيَوُهُ . — طَبَّ هُمَّةَ فَاهَ ؟ . قَالَتْ : فِي التَّسْرِيحَةِ ، الْمِفْتَاحُ فِي الْمَكَانِ الْفِلَانِي بَتَاغَ الْجُرْدِ الْفِلَانِي ، إِفْتَحُوا الْجُرْدَ وَادُوْهُمْلُهُ ، يَمَكِّنُ أَنَا مَا حَصَلِيْشِ الِّي حَصَلِيْ دِهْ غَيْرَ عَشَانْ ظَلَمْتُ الرَّاجِلَ دِهْ ... الِّي هُوَ الشَّاطِرُ مَحَمَّدُ ... جَابُوْلُهُ حَاجَتُهُ وَادُوْهَاالَهُ وَهُوَ طَلَعَ الْبَلَّحَةَ الصَّفْرَةَ مِنْ جَبِيَّةَ ، قَالَ لَهَا : كُلِّي دِي . كَلَّتْهَا .. طَلَّعَتْ عَلَى الْأَرْضِ كَأَنَّ مَفِيْشْ حَاجَةُ

حَصَلَتْ . — بِنْتُ الْمَلِكِ صَبَحَتْ ، وَصَحَاَهَا الشَّاطِرُ مُحَمَّدٌ . جَابَ الْمَلِكُ الْمَذْنُونُ كِتَابَهُ لَهُ كِتَابُهُ عَلَيْهَا ، وَعَمَلَ لَهُمْ فَرْحَ أَرْبَعِينَ لَيْلَةً ، وَأَتَجَوَّزَهَا .. وَعَاشُوا فِي التَّبَاتِ وَالنَّبَاتِ ، وَخَلَقُوا صُبْيَانًا وَبَنَاتًا .

• الراوى :

راشد عبد السلام على — أمى — لا يعمل — مواليد عام ١٩٢٠ م — قرية « أبو العباس » ، مركز بنى مزار ، محافظة المنيا .

مكان جمع الحكاية وتاريخه : « أبو العباس » — ١٩٩٠ م .

• هذه الحكاية تعرف لدى أهل المنطقة التي جمعت منها باسم « حجيوة » ، وجمعها « حجيوات » ، و « حجاجيو » . وهم يعنون بمصطلح « حجيوة » كل ما يروى من القصص على أنه من عمل العقل ، ولا نصيب للحقيقة فيه ، سواء في ذلك القصص الذى يخلو من العناصر الخارقة أو يحتشد بها ، والذى يعيش في جو واقعى أو في جو خرافى . وعلى هذا الأساس نذهب إلى أن مصطلح « حجيوة » مشتق من الحجا ، أى : العقل ، ومن ثم فهى ترتبط به ارتباطاً وثيقاً ، بمعنى أنها لا تخرج عن كونها عملاً تأليفياً من أعمال العقل الجمعى في مواجهة الواقع ، أو ما تخشى الجماعة الشعبية صيرورة الواقع إليه في المستقبل ، حفاظاً على قيم مجتمعها وتماسكه الاجتماعى . وتأتى عبارة « حُجَّك الله » ، التى تفتتح بها « الحجيوات » ، — غالباً — دون غيرها من أنماط القصص التى يروونها بوصفها حقيقة قد حدثت بالفعل ، لتعزز هذا الطرح ، فهى بمثابة دعاء ودعوة في الوقت نفسه ، من الراوى للمتلقين بأن يهبى لهم الله من العقل ما يدركون به الفائدة التى من أجلها انشئت هذه « الحجيوة » ، أو تلك ، ويكون رد المتلقين على ذلك : « نَجَّك الله » ، أى : أنجك الله أيها الراوى من الزلل وحفظك لنا . لمزيد من التفاصيل ، راجع للباحث : الحكايات الشعبية والحواديت في منطقة سُلقام .. جمع وتصنيف — مخطوطة ماجستير مقدمة إلى المعهد العالى للفنون الشعبية — أكاديمية الفنون — إشراف : ا.د. نبيلة إبراهيم ، ١. صفوت كمال — ١٩٩٣ — ص : ٥٦ — ٦٢ .

• في روايات نسائية لهذه الحكاية تدعو زوجة الحراث قائلة : « يَارَبِّ يَارَبِّابْ رَفَعَتْ وَيَشُّ الْقَبِيحُ لَوْشُكُ الْمَلِيحِ تَدَبَّنِي وَيَدُ وَأَسْمِي الشَّاطِرُ مُحَمَّدٌ » . ويتفق هذا الدعاء في بنيته مع الطبيعة الأنثوية للمرأة أكثر مما يتفق مع الطبيعة الذكورية للرجل .

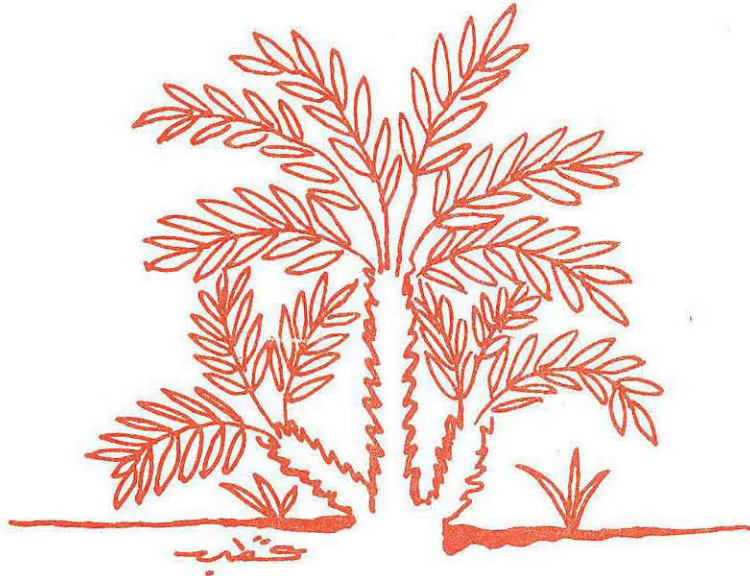
معانى المفردات والتعبيرات الشائعة :

- ١ — مخلُوش : لم ينجبوا من يخلفهم بعد رحيلهم .
- ٢ — مخلُوش حدٌ : لم يتركوا أحداً .
- ٣ — على وش الفجر : أى وقد أوشك الفجر على أذان .
- ٤ — ملط زلط : تعبير شائع يعنى التجرد من الملابس تماماً ، وبه إتباع .
- ٥ — وشها : وجهها .
- ٦ — ويد : ولد .
- ٧ — هيّه : هى .
- ٨ — روحى يا أيام وتعالى يا أيام : تعبير شائع يفيد كراهة الأيام ، وبه يقفز الراوى فوق أحداث مفترضة ، لا أهمية لها ، إلى الحدث الذى يهمه .
- ٩ — ودَّتْهُ : أوصلته . وأصلها من « التأدية » ، ولعنائها المذكور أصل في اللغة .
- ١٠ — إنته : أنت .
- ١١ — ملهش : ليس له .
- ١٢ — المزّه : المرأة .
- ١٣ — عشان : لأجل .

- ١٤ — إصباح الخير : هكذا يلقون تحية الصباح في قرية الراوى ، وكأنهم يقولون : إصباحُ الخير إصباحك هذا .
- ١٥ — إنته عارف البير وغطاه : تعبير شائع يفيد عدم خفاء الأمر بتفاصيله على من يقال له .
- ١٦ — شرب الصنعة : أتقنها وعرف أسرارها .
- ١٧ — أسطى : كلمة فارسية معناها « الأستاذ » ، وهى تطلق فى العامية المصرية على الماهر فى صنعة ما .
- ١٨ — أيمتى : متى .
- ١٩ — لفقها : خاط حرقى المخطط من الداخل .
- ٢٠ — القيطان : خيط إسطوانى من الحرير أو الكتان يوضع حول رقبة الثوب وذيله وطرفى كميته لدعمهم وزينتهم .
- ٢١ — على سنجة عشره : تعبير شائع يفيد الكمال .
- ٢٢ — سيَّاله : جيب ذو فتحة طويلة يكون فى الجلباب لتوضع فيه الأشياء .
- ٢٣ — دُور : بحث وجدُّ فى البحث .
- ٢٤ — انشقت الأرض وبلعته : تعبير شائع يفيد معنى الإختفاء التام .
- ٢٥ — ملقهش : لم يجده .
- ٢٦ — أوضه : حجرة .
- ٢٧ — الوليَّه : « الولى » واحد الأولياء . وهكذا تكون « الوليَّه » للمرأة بمثابة التكريم لها ، بيد أن الكلمة تأخذ فى أحيان كثيرة المعنى المضاد لذلك .
- ٢٨ — حيلها : « الحيل » هو الحول والقوة ، يقولون : « فلان مافيهش حيل » أى ليست به قوة . و « قامت على حيلها » أى اعتمدت فى قيامها على ما بها من قوة .
- ٢٩ — حاجتن : حاجة ، لكنهم نونوها بالجر فى كل المواضع .
- ٣٠ — يادوب : تؤدى معنى بالكاد .
- ٣١ — كِه : هكذا .
- ٣٢ — مِنَاه ؟ : من أين ؟
- ٣٣ — إخص : كلمة استقبح وشتم ، ويذهب تيمور فى معجمه الكبير إلى أن أصلها « إخصاً » للكلب .
- ٣٤ — يَلْهُ قُدَامى : هيا أمامى .
- ٣٥ — عَيْل : مفرد « العيال » ، أى ما يعالون ، سموا لذلك « عيالاً » .
- ٣٦ — حطه : وضعه .
- ٣٧ — برضه : أيضاً .
- ٣٨ — زى : مثل .
- ٣٩ — أديكى : ها أنت .
- ٤٠ — يكونشى ؟ : ألا يكون ؟
- ٤١ — كتر ألف خيرك : تعبير شائع يحمل معنى الامتنان الشديد فى السياق الذى ورد فيه . وفى سياق آخر قد يعنى الاعتذار عن قبول المساعدة ، أو التقريع المذهب .
- ٤٢ — تصحَّيه : توقظه من النوم .
- ٤٣ — آه ده : استفهامية تفيد الاستغراب ، ومعناها : ما هذا ؟ !!! .

- ٤٤ — فَرَّ : « الفر » حركة فجائية من خوف أو غيظ سحبوها على الحديث أيضا .
- ٤٥ — ماتتَجَوَّزَ لاه : أى لماذا لا تتزوج ؟ .
- ٤٦ — لا هِي : استفهامية استنكارية بمعنى : هل هي ؟ .
- ٤٧ — دلوخت : هذا الوقت ، مما قلبوا قافه خاء .
- ٤٨ — كَيْفَ : هـى « كَيْفَ » الفصحى .
- ٤٩ — التسريحه : من مكونات غرفة النوم ، وبها مرآة تتزين المرأة أمامها وترجل شعرها .
- ٥٠ — جرد : درج ، مما أحدثوا به قلبا مكانيا كاملاً .
- ٥١ — مصقفه : مصقفة ، مما أحدثوا به قلبا مكانيا .
- ٥٢ — شَائِلِيْنُهُ هَيْلَهُ بَيْلَهُ : أى حملوه معا دفعة واحدة ، وبها اتباع .
- ٥٣ — القَنْعَره : العنجهية . وتجيء هذه الكلمة فى سياق يفهم منه أن « الشاطر محمد » لم يكن يرتدى غطاء رأس قبل أن يفقد كيسه السحرى ، فلما فقده وأدرك أن ماله إلى زوال إتضع كعامه الناس وارتدى الطاقية .
- ٥٤ — هُوَّه : هو .
- ٥٥ — أُمِّيَّه : ماء .
- ٥٦ — يَدُوس : يضغط .
- ٥٧ — شُبَيْكُ لُبَيْك : إذا كانت « لُبَيْك » من التلبية يكون معنى العبارة « أنا مقيم على طاعتك » ، لأن أصل التلبية هو الإقامة بالمكان ، وتكون « شُبَيْك » اتباع تقدم عن موضعه ، والنصب يكون على المصدر . أما إذا كانت « لُبَيْك » من « اللَّب » أى المحاذاة (من قولهم فى اللغة « دار فلان تَلُبُّ دارى » ، أى : تحاذيها) يكون معنى العبارة « أنا مواجهك بما تحب إجابة لك » ، والياء هنا تكون للتثنية ، وفيها دليل على النصب للمصدر .
- ٥٨ — مفيهاش نَفَّاح النار : « نَفَّاح » جمع نافخ . و « النفخ » دفع الهواء فى النار حتى تشتعل أو فى الشئ حتى ينتفخ . ومعنى العبارة : ليس فيها أحد من البشر ، باعتبار أن نافخى النار هم البشر .
- ٥٩ — تنقح : يقولون . « فلان نقح فلان كف » أى ضربه كفا . و « السمس تنقح فيه » أى أن الشمس تصب شواظ لهيبها عليه .
- ٦٠ — بطن جبل : فجوة فى الجبل .
- ٦١ — يَدَارى : يتوارى .
- ٦٢ — على مدد العين : منتهى ما يرى البصر .
- ٦٣ — نَفْسُهُ اتَحَرَّكَت : أى رغبت فى الحياة فدفعته إلى مواصلة السير .
- ٦٤ — جرود : ملساوتان .
- ٦٥ — خنشيره : نهاية الجريد التى تترك بالنخيل عند تقليمه .
- ٦٦ — تَغْبَان : ثعبان ، مما قلبوا ثاءه تاء .
- ٦٧ — قاطر : أى يداوم ملاحقتها أينما ذهبت لا يتوانى فى ذلك .
- ٦٨ — سمره : سمراء .
- ٦٩ — قشعرت : إقشعرت ٧٠ — ورايا : ورائى .
- ٧١ — زباطه : العرجون الذى يحمل ثمار النخيل .
- ٧٢ — ضهرى : ظهرى ، مما قلبوا ظاءه ضادا .

- ٧٣ — العياط : البكاء بصوت عال .
- ٧٤ — مَاتُوغُوشْ : « الوُغُوشْ » القلق الزائد من خوف .
- ٧٥ — الْجِيَهْ : القادمة . هبقة : سوف .
- ٧٦ — مكروبين : أى فى عجلة من أمرهم .
- ٧٧ — شال : قطعة من قماش خفيف تلف حول الرأس .
- ٧٨ — حوالين : حول .
- ٧٩ — صوت حَيَّانِي : صوت عال ومنغم .
- ٨٠ — وَقَّتَيْن : أقتين ، مثنى « أقة » . كان يشتري ويباع بها وزنا إلى أن قامت ثورة يوليو فالفيت وحل محلها الكيلو جرام ، وهى أكبر منه .
- ٨١ — لَعْ : هى (لا) الفصيحة ، حرف نفى لقولهم : فلان فعل وهو لم يفعل ، أو يفعل وهو لن يفعل . وكذا حرف نهى فى قولهم : « لع ماتعملش كذا » ، وأيضا تجيء ضد « حاضر » التى بمعنى سوف أفعل .
- ٨٢ — باين : ظاهر وواضح .
- ٨٣ — تستاهل : تستحقى ، وهى مما خففوا همزته ألفا لينة لسهولة النطق .
- ٨٤ — أوعى : إياك أن تفعل ، أو كونى واعية ولا تفعل ذلك .
- ٨٥ — يبحتوا : يحفروا .
- ٨٦ — نَبَعَتْ : نبعث ، مما قلبوا ثاءه تاء .
- ٨٧ — عِيَانَه : مريضة .
- ٨٨ — من طقطع لسلامو عليكو : لازمة من لوازم الاختصار فى القصص ، وهى تعنى من البداية إلى النهاية .
- ٨٩ — يَصْحِيهَا : يشفيها .



صفحات من كتاب الشرق القديم :

جلجامش وحلم الخلود

حمدي أبو كيلة

قبل أن نبدا

إلى حد التخلي عن كل ما بلغه من جاه وثراء في سبيل تحقيق حلمه في أن يدفن في أرض ذلك الوطن وعلى الطريقة التي يدفن بها أهله .

أما قصة الشقيقتين فتدور حول كراهية الخيانة وتمجيد الوفاء وحتمية انتصار الخير على الشر ولنرجى الحديث — إلى حيث يتسع المقام — عن وفاء ايزيس . وعطاء أوزيريس ، وبسالة حورس في الدفاع عن الحق المسلوب . هذا بعض ما نستقيه من أساطير وآداب مصر القديمة عن مفهوم البطولة وسمات الأبطال . أما مفهوم البطولة في أساطير وادي الرافدين فتعالوا نتعرف عليه عند «جلجامش» بطل أشهر أساطير العراق القديم على الاطلاق .

تاريخ وجغرافيا

يقول التاريخ — والعهد على الرواة — إن حاكما يدعى «جلجامش» حكم مدينة «أوروك» نحو سنة ٢٥٠٠ ق.م ، حيث قامت إحدى دويلات المدن في عصر فجر السلالات . وقد كانت «أوروك» هذه مدينة سومرية شهيرة عرفت فيما بعد في العصور العربية والإسلامية باسم «الوركاء» أو «الورقاء» .. وتضيف الجغرافيا إلى معلوماتنا أن أطلالها تقع الآن على بعد ٢٢٠ كيلومترا إلى الجنوب الشرقي من بغداد وعلى مسافة من مجرى نهر الفرات بنحو ٢٠ كيلومترا إلى

على الرغم من أن حضارات وادي الرافدين قد تزامنت مع الحضارة المصرية القديمة ، إلا أننا نرى أن أوجه الاختلاف بين الحضارتين تفوق أوجه الشبه أو الاتفاق .

وقد تجلى ذلك التباين في صور عديدة ولكن ما يعنينا منها هنا هو انعكاسه على الأساطير والآداب التي أنبتتها كل من الحضارتين ، ويكفي أن نشير — على سبيل المثال — إلى ذلك الاختلاف الجوهرى في نظرة الآداب والأساطير الفرعونية إلى مفهوم «البطولة» والصفات التي يغلب أن يتحلى بها البطل قبل أن يتسنى مكانته المتميزة في سياق الحكاية أو الأسطورة ، إذا ما قارناها بما يقابلها في أساطير وآداب الرافدين . إن إجراء مثل تلك المقارنة كفيلا بأن يكشف لنا عن أن مقولة التماثل أو التناظر بين الحضارتين تحتاج إعادة نظر . فانظر إلى ما يميز البطل — مثلا — في قصة الفلاح الفصيح فستجد أنه بلاغته ومثابرتة على المطالبة بحقه حتى النهاية ، مع تحليه بالقدر الكافي من الشجاعة والجرأة في مواجهة أصحاب السلطة والنفوذ^(١) . أما استحقاق «سنوحى» للبطولة في القصة المشهورة فيرجع إلى استمساكه بالولاء لوطنه (مصر بطبيعة الحال) وإحساسه بالانتماء إليه

رغبة في تسخير أهلها لخدمتهم أو لغير ذلك من أسباب الغزو .

... وأسطورة

ثم جاءت الأسطورة التي دونت لأول مرة في زمن يرجع إلى مطلع الألف الثاني قبل الميلاد لتقص علينا لاسيرة جلجامش الحاكم فحسب ، بل أسطورة جلجامش .. الحاكم والمحارب والمغامر ، بل والفيلسوف والإنسان .

وإذا سلّمنا بأن جلجامش الأسطوري هو جلجامش التاريخي فمن البديهي أن الأسطورة قد ركبت متن الخيال الذي خلق بها في سمائه مبتعدا عن أرض التاريخ .

ولكن لأننا نعلم أن الخيال الأسطوري ليس نباتا شيطانيا ، وأنه مهما بلغت شطحاته من الغرابة والبعد عن المؤلف وابتداع الخوارق ، فإن جذوره ضاربة في أرض الواقع التي تمدّه برحيق الحياة ماء وغذاء ، ليمزجها بدوره بنور الفكر ونسيم الإبداع قبل أن يعيد تمثيلها أزهارا وثمارا ، اختلف مظهرها كثيرا عن أصلها الدفين وأن كان الجوهر لم يتبدل في عناصره الأصلية ، ولم يستجد عليه إلا إعادة التكوين .

لأننا نعلم ذلك فسوف نقرأ التاريخ بين سطور الأسطورة ، وسوف ندرّك ماحدث عندما نستمع إلى ما نعلم بأنه لم يحدث ، وسوف نستشف الحكمة عبر تأمل الأفكار الخرقاء ، ونستل المعاني البسيطة من بين أنياب الخوارق .

عود على بدء

فلنتوقف قليلا — إذا — لنلتمس مواقع أقدامنا على أرض التاريخ قبل أن نلقى بأنفسنا وسط التيارات المتضاربة في بحر الأسطورة .

مرة أخرى نعود لرواة التاريخ لكي ينبؤونا — على عهدتهم — أنه في الزمن الذي تتناوله الأسطورة كان النظام السياسي السائد في العراق القديم هو نظام «دويلات المدن» ، حيث كانت المدينة دولة مستقلة عن غيرها من الدول القائمة في المدن الأخرى . بينما كانت هناك قبائل وأقوام أقل تحضرا تعيش وتنتقل في المناطق المحيطة بتلك المدن والفاصلة بينها في الوقت نفسه . وقد كانت الحياة داخل أسوار المدن مشوبة دائما بالقلق والتحفز ، إما خوفا من إغارات القبائل القاطنة خارج المدينة بغرض السلب والنهب ، أو توقعا لمحاولة غزو مرتقبة من قبل أهل مدينة أخرى يرغبون في فرض سيطرتهم على المدينة الأولى طمعا في الغنائم والأسلاب والسبايا ، أو

وأحيانا أخرى كان القلق والتحفز يرجعان إلى استعداد حكام المدينة وأهلها أنفسهم للقيام بحملة أو غزوة على هؤلاء القوم أو أولئك لنفس ما ذكرناه من دوافع وأهداف .

خلاصة القول إن الحياة في «دويلات المدن» كانت حياة حرب ونزال مما دفع بالقوة المادية لكي تحتل مكان الصدارة بين تلك النخبة من المزايا والصفات التي يمكن لمن يتمتع بها أن يعد في نظر قومه من الأبطال ، بل إنها أحيانا ما جُبَّت كل المكونات الأخرى الداخلة في مفهوم البطولة لكي تنفرد هي بكونها غاية تلك البطولة ومقياسها . فالمحارب الذي أثبت تفوقه في الميدان وقهر العديد من الأعداء ، والذي يعيش مهابا مرهوب الجانب حتى بين أبناء قومه ، هو المثل الأعلى الذي تتطلع إليه الأبصار وتروى عنه المغامرات وتحاك حوله الأساطير ، يستلهمها القوم إذا نفروا للقتال ويجترونها إذا وقعوا فريسة للضميم أو الاذلال .

فإذا ما أضفنا إلى صفات بطلنا هذا أنه كان حاكما مهيما ، بيده المصائر والأقدار ، فلن أحدثك عما سوف يناله من الأضعاف المضاعفة من كل صنف ذكرناه أو لم نذكره من صنوف التقدير والاجلال فوق غيره من المحاربين والأبطال .

هو الذي رأى كل شيء

وقد عثر على أحدث وأكمل نسخة لنصوص الأسطورة ضمن بقايا مكتبة الملك الآشوري «أشوربانيبال» ببنينوى ، ويرجع تاريخ تدوين تلك النسخة إلى القرن السابع قبل الميلاد . وهي مدونة بالشعر البابلي على شكل ملحمة طويلة تتكون من نحو ٢٥٠٠ بيتا مقسمة على اثني عشر لوحا طينيا . وقد اختار لها ناسخها عنوانا : «هو الذي رأى كل شيء» . وتبدأ الملحمة ببدياجة طويلة تعدد لنا أوصاف جلجامش وأعماله البطولية ، ومن ذلك أنه «هو الذي رأى كل شيء» ، وهو الحكيم العارف الذي عرف جميع الأشياء وأبصر الأسرار وكشف الخفايا المكتومة ، وبنى أسوار «أوروك» المحصنة ، وهو البطل والثور النطاح ، مكتمل القوة ، طوله إحدى عشر ذراعا وعرض صدره تسعة اشبار وهيئة جسمه مخيفة كالثور الوحشي ، وفتك سلاحه لا يضاويه أو يصده شيء ، وعلى ضربات الطبول تستيقظ رعيته ، «كما أنه هو الذي «حفر الآبار في مجازات

الجبال ، وعبر البحر المحيط إلى حيث مطلع الشمس ،
وجاب جهات العالم الأربع وهو الذى سعى لينال الحياة
الخالدة .

وعن استيقاظ الرعية على دقات الطبول يقول بعض
الباحثين إن تلك الطبول كانت تدق إيذانا بجمع الرجال
والشبان للعمل بطريق السخرة . وإن كان هناك تفسير آخر
لدقات الطبول التى توقظ الرعية على أنها دعوة لتلبية نداء
الحرب . وهى تبقى رمزا له دلالته فى كل الأحوال .

ولاتنسى الديباجة أن تخبرنا عن طبيعة تكوين جلعامش الذى
«ثلاثه آله وثلاثة الباقي بشرى» .

من يقل الحديد ؟

وبعد الديباجة ندلف للوقائع لنرى أن جلعامش «لم
تنقطع مظالمه عن الناس ليل نهار ، فلم يترك إينا طلبقا
لأبيه ولا عذراء طليقة لأماها ، ولا إبنة المقاتل ولا خطيبة
البطل» . وقد أثار ذلك غضب رجال أوروك وأبطالها فتوجهوا
بالشكوى إلى آلهتهم ، وتداول الآلهة فى الأمر وقدروا خطورته
واستقر رأيهم على أنه لن يردع جلعامش هذا الذى خلقوه
بإرادتهم من قبل إلا أن يخلقوا الآن غريما له «وليكن
مضاهيا له فى قوة اللب والعزم ، وليكونا فى صراع
مستديم ، لتنال «أوروك» الراحة والسلام» . وقد كلفوا
واحدة من بينهم تدعى «أورورو» بوضع قرارهم موضع
التنفيذ ، فغسلت يديها وأخذت قبضة من طين ورمتها فى
البرية ، وهكذا خلقت «أنكىدو» القوى الذى «يكسو جسمه
الشعر الكثيف ، وشعر رأسه كشعر المرأة ، ولا يعرف
الناس ولا البلاد ، ويأكل العشب مع الظباء ويسر قلبه
مع الحيوان ، ويتدافع مع الوحوش عند مساقى الماء» .
وفى ذلك إشارات واضحة لصفات فصيل من البشر الرجل
يقطنون البرارى ويعايشون الحيوانات ولا يمارسون حياة
التحضر ، وهؤلاء هم الغريم والخصم الطبيعى
لـ «جلعامش» الذى يعيش ويحكم داخل أسوار المدينة
ويغترف من ملذات الحياة فيها .

المصيدة

والآن ، بقى أن يلتقى البطلان الغريمان لكى تستأنف
الأحداث مسارها المنشود . ولذلك فقد برز فى الساحة
شخص جديد ، أتى ليؤدى مهمته فى تقريب لحظة الالتقاء ثم
يذهب فى سلام . ذلك هو الصياد الشاب الذى أبصر

«أنكىدو» وهو يعيش بين الحيوانات ، فركبه زعر شديد وهرع
إلى أبيه يقص عليه ما رآه ويشكوه من ذلك المخلوق الغريب
قائلا : «لقد ملأ أوجارى التى حفرت ، وقطع شبابكى التى
نصبت ، فجعل حيوان البريفر من يدي وجرمنى من الصيد
فى البرية» فاستمع الأب إلى رواية إبنه ونصحه بالذهاب إلى
جلعامش «الذى لا مثيل له فى اللباس والقوة» وإعادة
القصة على مسامعه ، ثم أسر له بخطة محكمة للإيقاع
بأنكىدو ، وطلب منه أن يقترحها على جلعامش حين يمثل بين
يديه . فنفذ الصياد توجيهات أبيه ، وراقت الخطة لجلعامش
فأمره بتنفيذها فوراً . فأسرع إلى المكان الذى سبق أن رأى
فيه أنكىدو مصطحبا معه هذه المرة فتاة من فتيات الهوى ،
وجلسا ينتظران بغيتهما ، فلما ظهر أنكىدو وسط رفاقه من
حيوان البر ، حث الصياد الفتاة على أن تبرز لأنكىدو
وتكشف له عن مفاتها — حتى يقع فى حبالها — قائلا لها :
«علمى الوحش الغر فنون المرأة» . ونفذت الفتاة أوامر
الصياد ، ومارست كل فنونها فى إغراء أنكىدو وغوايته ، حتى
انجذب إليها وتعلق بها . وهكذا إستمر فى معاشرتها ستة أيام
وسبع ليال .

«وبعد أن شبع من مفاتها وجه وجهه إلى إلفه من
حيوان الصحراء ، فما أن رأت الظباء أنكىدو حتى ولت
عنه هاربة ، وفرت من قربه وحوش الصحراء ، وزعر
أنكىدو ووهنت قواه ، وخذلتها لما أراد اللحاق
بحيواناته ، وأضحى أنكىدو خائر القوى لا يطيق العدو
كما كان يفعل من قبل ، ولكنه صار فطنا واسع الحس
والفهم» .

نبيع الحكمة

إذا تأملنا الجملة الأخيرة من مقتطفنا السابق فلن نملك
أن نمنع أنفسنا من التساؤل عن العلاقة بين معاينة أنكىدو
للغانية القادمة من «أوروك» وبين اكتسابه للفطنة وسعة
الفهم . ولن يمكننا من الإجابة على هذا التساؤل إلا التسليم
باعتبار المرأة هنا ممثلة للمدينة بكل ما تعنيه المدينة من
دلالات ومعانٍ لذلك القادم من البرارى ، وبكل ماتقدمه حياة
المدينة — خيرا وشرا — لمن يقترب منها ويعيش فى كنفها .
فهى وإن أضعفت من قوته البدنية وأبعدت عنه رفاقه
القدامى من حيوان البرية ، إلا إنها قدمت له حياة المنة
والسرور . كما أن احتكاكه بها جعل منه مخلوقا «فطنا واسع
الحس والفهم» .

ملا الأسى قلبه ، وتاق إلى حياته الأولى بين الوحش ووسط الصحارى ، واشتكى إلى صديقه قائلاً : «لقد قراخى ساعداى ، واستحالت قوتى وهنا» . وأراد جلامش أن يخرج صديقه من مله وضيقه فاقترح عليه أن يقوم بمغامرة جريئة حيث يتوجهان إلى غابة الأرز (أرض لبنان) ليقتلا المارد «خمبابا» الذى يعيش فى الغابة ويسيطر عليها ويحرسها ، وبذلك يسجلان إسميهما فى عداد الخالدين . وعندما يحاول أنكىدو أن يثنيه عن مغامرته ويحذره من مخاطرها خوفاً من قوة «خمبابا» الشهير ، يصر جلامش على خوض المغامرة قائلاً لأنكىدو : «إذا هلكت فسأخلد لى إسماء» . وبعد أن صلى البطلان للآلهة ، ثم تزودا بالأسلحة التى صنعها خصيصاً لهذه المغامرة ، توجها إلى الغابة البعيدة حيث تمكنا من قطع أشجار الأرز وقتل «خمبابا» وقطع رأسه ، ثم عادا مظفرين إلى «أوروك» .

حلم الخلود

ونستطيع هنا أن نقف قليلاً لنلاحظ أن «حلم الخلود» قد بدأ يلعب دوره الهام فى توجيه أفكار جلامش ومغامراته ، وإن كان الحلم مازال حتى الآن منحصراً فى الخلود المعنوى الذى يطمح إلى الفوز به عبر الاتيان بعمل بطولى فذ يجعل إسمه حياً فى ذاكرة الأجيال القادمة . ونقرأ هذا بوضوح فى قوله «إذا هلكت فسأخلد لى إسماء» . وعلى الرغم من ذلك ، فإن العمل نفسه يفتقر إلى البعد الإنسانى ، وهو يستمد أهميته — فى سياق الأسطورة — من أنه يضيف علامة جديدة على قوة جلامش وجراته وإصراره على قتل «خمبابا» المارد الذى «تنبعث من فمه النار ، ونفسه الموت الزؤام ، وزئيره عباب الطوفان» ، فهو يرحل بعيداً إلى غابة الأرز ويواجه الأموال حتى يتغلب على خمبابا «القوى» ليثبت أنه «الأقوى» ، فيخلد لنفسه إسماء «من بعد أن تولد الأجيال الآتية» ، كما يستمد أهميته — فى سياق بحثنا — من أنه يعود بنا إلى ما افترضناه بداية حول المكانة المتميزة للقوة المادية فى تشكيل صورة البطل فى أساطير وأدب «دويلات المدن» التى مثلت النموذج السائد فى النظام السياسى للعراق القديم .

غرام عشتار

نعود الآن لنصل ما انقطع من متابعة مسيرة بطلنا جلامش الذى يبدو أن بطولته وانتصاره على «خمبابا» قد أضفى عليه هالة من الجمال والجاذبية فى عيون «عشتار»

وقد أقنعت المرأة أنكىدو بأن تصطحبه إلى أوروك «حيث يلبس الناس أبهى الحلل ، وفى كل يوم تقام الأفراح كالعيد ، وحيث الفتيات الحسان .. اللاتي يخرجن النظماء من مضاجعهم» . وإيضاً «حيث يحكم جلامش كامل الحول والقوة ، والمتسلط على الناس كالثور الوحشى» . وقد قبل أنكىدو أن يذهب إلى أوروك ويتحدى جلامش معلناً فى زهو وثقة «إن الذى ولد فى الصحراء هو الأشد والأقوى» . هكذا قال أنكىدو بعد أن نهض من على الأرض فراش الراعى» كما تقول كلمات الأسطورة .

استغاثة

وفى طريقه إلى المدينة ، قابل «أنكىدو» رجلاً قادها إليه من هناك ليستنجد به من جلامش ويحضه على الإسراع بلاقائه ومقاتلته لأنه : «قدأحل فى المدينة المنكودة العار والدنس وفرض عليها أعمال السخرة» . كما أنه «يختار العرائس قبل أزواجهن فيكون هو العريس الأول قبل الزوج» — «ولما فاه الرجل بهذا القول إمتقع وجهه أنكىدو» .

محبة بعد عداوة

وأخيراً وصل «أنكىدو» إلى أوروك «ولما هبىء الفراش لـ «أشخارا» واقترب جلامش ليتصل بالآلهة مساءً ، وقف أنكىدو فى الدرب يسد الطريق بوجهه» . (و«أشخارا» هى إلهة من آلهات الحب وإحدى صور عشتار فى المعتقدات العراقية القديمة . والفقرة كلها تشير إلى طقس دينى كان يمارس فى العراق القديم ، حيث كانت كاهنة من كاهنات إلهة الحب تتوب عنها فى الاتصال بالملك ضماناً لا لحلال الخصب والرخاء فى البلاد) .

ولما وقف أنكىدو يسد باب المعبد بقدميه ويمنع جلامش من الدخول «امسك أحدهما بالآخر وخارا خوار ثورين وحشيين» . ودارت معركة عنيفة ومتكافئة انتهت بفوز عسير لجلامش ، كما انعقدت على إثرها أواصر الصداقة بين البطلين اللذين أعجب كل منهما بالآخر . وقد عبر أنكىدو عن تسليمه بهزيمته أمام جلامش وإعجابه بقوته قائلاً : «إنك الرجل الأوحد انت الذى ولدتك أمك ، وقدرت لك الملوكة على البشر» .

الماضى الحى

بعد أن مرت على أنكىدو فترة من الاستقرار فى «أوروك»

إلهة الحب والجمال . فقد تجلت له فوق أسوار أوروك ونادته قائلة : «تعال يا جلامش وكن حبيبي الذي اخترته ، ستكون زوجي وأكون زوجتك ، ساعد لك مركبة من اللازورد والذهب ، وإذا ما دخلت بيتنا فستقبل قدميك العتبة والدكة ، وسينحنى خضوعاً لك الملوك والحكام والأمراء ، وسيقدمون لك الآتاوة من نتاج الجبل والسهل» . وبدلاً من أن يدير هذا النداء الأنثوي العاشق رأس جلامش ، فإنه يثير رفضه ونفوره فيلظ القول لصاحبه ، ويرد عليها بحديث طويل يفيض بالبلاغة في تعبيره ، وإن كان أكثر إفاضة في الإهانة والتحقير : «أى خير سانله لو اتخذتك زوجة ؟ ما أنت إلا الموقد الذي تخدم ناره في البرد . أنت كالباب الخلفي الذي لا يصد ريحا ولا عاصفة . أنت قصر يتحطم في داخله الأبطال . أنت قبر يلوث من يحمله ، أنت قرية تبلل حاملها . أنت حجر مرمر يستقدم العدو ويغريه . أنت نعل يقرص قدم منتعله . أى من عشاقك أحببته على الدوام ؟ وأى من رعائك أرضاك دائماً ؟ تعالى أقص عليك مأسى عشاقك : تموز حبيب صباك قضيت بالبكاء عليه سنة بعد سنة . عشقت الطير المرقش ولكنك ضربته وكسرت جناحيه . رمت بحبك الأسد كامل القوة ولكنك حفرت له سبع وجرات وسبع . ورغبت في الحصان المبرز في السباق ولكنك سلطت عليه السوط والمهماز والسير ، وقضيت على أمه أن تواصل البكاء والندب عليه . وأحببت راعى القطيع الذى راح ينحر الجداء ويطبخها لك كل يوم ، ولكنك ضربته وحولته ذنباً فصار يطارده رفاقه من حماة القطيع ، وكلايه تعض ساقيه ، وأحببت بستانى إبيك الذى حمل إنيك سلال التمر بلا انقطاع وجعل مائدتك عامرة بالوفير من الزاد كل يوم ، ولكنك راودته عن نفسك فقال لك لن أكل خبز الخنا والعار ، فضربته بعصاك ومسخته ضفدعا ، فإذا أحببتنى فستجعلين مصرى مثل هؤلاء» .

ولا يفوتنا أن ننتبه إلى ذلك النفور والعداء الذى يعبر عنه جلامش (البطل الغازى والمثل الأعلى للمدينة المقاتلة) تجاه المرأة التى تسعى إلى جذبه نحو حياة الزواج والأسرة ، فهو يفضل النزوة الطارئة والمتعة العاجلة ولومع «ابنة المقاتل ، أو خطيبة البطل» عن الارتباط بزوجة تنتظر منه أن يقعد بجوارها وينصرف إلى حياة الدعة والسكينة ؛ لأنه يرى في

ذلك مصيراً لا يختلف عن مصير الطائر الذى كسر جناحاه / الحصان الذى حكم عليه بالسوط والمهماز والسير . انتقام الأنثى

لما انتهى جلامش من حديثه المهين ، استشاطت عشار غضباً وغيظاً ، فصعدت إلى أبيها الإله «أنوا» الذى يعيش في السماء — كما تقول الأسطورة — وشكت له من إهانات جلامش وصدده لها ، وطلبت منه أن يخلق لها ثوراً سماوياً يستطيع أن يغلب جلامش ويهلكه . وقد اضطرب أبرها للاستجابة لطلبها ، وسلمها مقود الثور السماوى الذى هبطت به إلى الأرض في أوروك ، ولكن أنكىدو وجلامش هجما عليه وصارعا حتى صرعا ، ثم انتزعا قلبه وقدماه قربانا للإله «شمش» . فجن جنون عشتار وصعدت فوق أسوار أوروك وأخذت تصيح «الويل لجلامش» . وعلى أثر تحريض عشتار وأبيها أنوا انعقد مجلس الآلهة وسط غضب شديد على جلامش وأنكىدو لأنهما قتلا ثور السماء الوحش كما سبق أن قتلا خمبابا المارد . وبعد محاورات ومداول طويلة . حكموا على أنكىدو بالموت .

لغز الحياة والموت

ايقظ موت أنكىدو في أعماق جلامش حلمه القديم بالخلود . ولكنه الآن لا يفكر في تخليد ذكراه عبر أعمال البطولة كما عبر عن أفكاره وهو في طريقه لقتل خمبابا المارد قائلاً : «إذا هلكت فسأخلد في إسماء» ، بل صار يحلم بالخلود المادى ، بمعنى التغلب على الموت ، ويطمع في حياة بلا نهاية حيث ينضم إلى «مجمع الآلهة» . «إذا مت أفلا يكون مصيرى مثل أنكىدو ؟ لقد غدا صاحبي الذى أحببته تراباً وأنا ساضطجع مثله فلا أقوم أبداً الأبدى ؟ أم سيكون في وسعى ألا أرى الموت الذى اختشاه وأرهبه ؟»

ولكن من ذا الذى استطاع أن يقهر الموت ويحقق حلم الخلود ؟ . إن جلامش لا يسمع عن بشر حقق هذا الحلم سوى «أوتو نبشتم» الذى يسمونه «القاصى» ، والذى انضم إلى «مجمع الآلهة» ، فلا أمل لجلامش إلا في الذهاب إليه ليسأله «عن لغز الحياة والموت» . وقد عقد العزم على أن يبحث عنه ويذهب إليه أينما كان «بالحزن والألم» ، وفي القر والحر وفي الحشرات والبكاء» . وانطلق في طريقه فصارع الأسود التى تحرس مداخل الجبال وجادل «الرجال

العقارب» حتى أذنوا له بالمرور في شعابها التي لم يسبق أن وطأتها قدم بشر .

وعندما وصل جلامش إلى ساحل البحر جلس ليستريح في حانة على الشاطئ ، وتبادل الحديث مع صاحبة الحانة فكشف لها عن مسعاه ، فوجدتها المرأة فرصة لتعلن له — أو ربما لنا — عن فلسفتها في الحياة . وهي فلسفة بسيطة متفائلة جديرة بأن يتبناها من كانت مهنته بيع السرور والسلوى للعابرين .

تقول صاحبة الحانة لجلامش : «إنك لن تجد الحياة التي تبغى ، فحينما خلق الآلهة العظام البشر قدروا الموت على البشرية واستأثروا هم بالحياة . أما أنت يا جلامش فليكن كرشك مليئا على الدوام . وكن فرحا مبتهجا نهار مساء ، واقم الأفراح في كل يوم من أيامك ، وارقص والعب مساء نهار ، واجعل ثيابك نظيفة زاهية . واغسل رأسك واستحم في الماء . ودلل الصغير الذي يمسك بيدك . وافرح الزوجة التي بين أحضانك فهذا هو نصيب البشرية . ولكن جلامش يصر على اكمال رحلته في سبيل الخلود ، وعبر سلسلة أخرى من المغامرات يتمكن من عبور «مياه الموت» آخر الحواجز التي تفصله عن «أوتونبشتم»

جلامش في حضرة «القاصي»

وأخيرا يتوصل جلامش إلى لقاء «أوتونبشتم» فيشكوله هلموه ويبيته حزنه على فقدته لصديقه ، ويقص عليه ما عاناه من الأهوال في سبيل الوصول إليه . وأخيرا يقص له عن مطلبه في نيل «الخلود» ، ويسأله أن يدلّه على السبيل إليه مادام هو قد سبقه إلى الظفر به . ولكن أوتو نبشتم يقول لجلامش «إن الفراشة لا تكاد تخرج من شرنقتها فتدھر وجه الشمس حتى يحل أجلها . ولم يكن دوام وخلود منذ القدم !» ، ولكن جلامش يلح في طلبه : «قل لي كيف دخلت مجمع الآلهة ووجدت الحياة الخالدة ؟» .

ويرق قلب أوتو نبشتم لحال زائرہ الملتاع ، ويقرر أن يقص عليه قصته مع الخلود والالوهية . فيخبره أنه في زمان قديم سلطت الآلهة على بنى البشر طوفانا مدمرا . ولكنها اختارته ليكون الإنسان الوحيد الذى ينجو من هذا الطوفان .

وبعد أن انحسرت مياه الطوفان ورسا بسفينته التي هداها الآلهة لصنعها لينجوبها باركه الآلهة وقالوا : «لم يكن أوتو نبشتم قبل الآن سوى بشر ولكن منذ الآن سيكون مثلنا نحن الآلهة» . ولكن — كما يقول أوتو نبشتم — «من سيجمّع الآلهة في مجلسهم من أجلك يا جلامش لكي تنال الحياة التي تبغى ؟ لا أمل — اذا — يقول جلامش «ماذا عساي ، ان افعل ؟ ها هو الموت قد تمكن من لبي وجوارحي — إنه يقيم في مضجعي ويربض حيثما اضع قدمي» .

الحلم يراوغ

وبعد أن يتأهب جلامش للعودة يائسا مبتثسا ، يقرر أوتو نبشتم في اللحظة الاخيرة أن يكشف له سرا من أسرار الخلود بدلا من أن يتركه يعود لبلاده صفر اليدين . «ساكشف لك عن سر من أسرار الآلهة . يوجد نبات مثل الشوك ينبت في المياه ، فلذا ماحصلت على هذا النبات وجدت الحياة التي تريدها» . غاص جلامش في أعماق المياه وعاد بالنبات العجيب الذى «يستطيع المرء أن يعيد به نشاط الحياة ويعيد الشيخ إلى صباه كالشباب» ، وحمله معه على سفينته ليأكل منه عندما يصير شيخا .

وفي طريق عودته أرسى جلامش سفينته على إحدى الجزر ليستريح ، فابصر بئرا باردة الماء ، فنزل ليستحم فيها ، فأتت حية واختلطت ألبيات المقدس وولت هاربة . وعند ذاك جلس جلامش يبكي حتى جرت دموعه على وجنتيه وراح ينمى أحلامه ويعلم استسلامه النهائي لمصير البشر المحتوم . «إن في هذا لفذيرا لى كى اتخلّى عن مطلبى» .

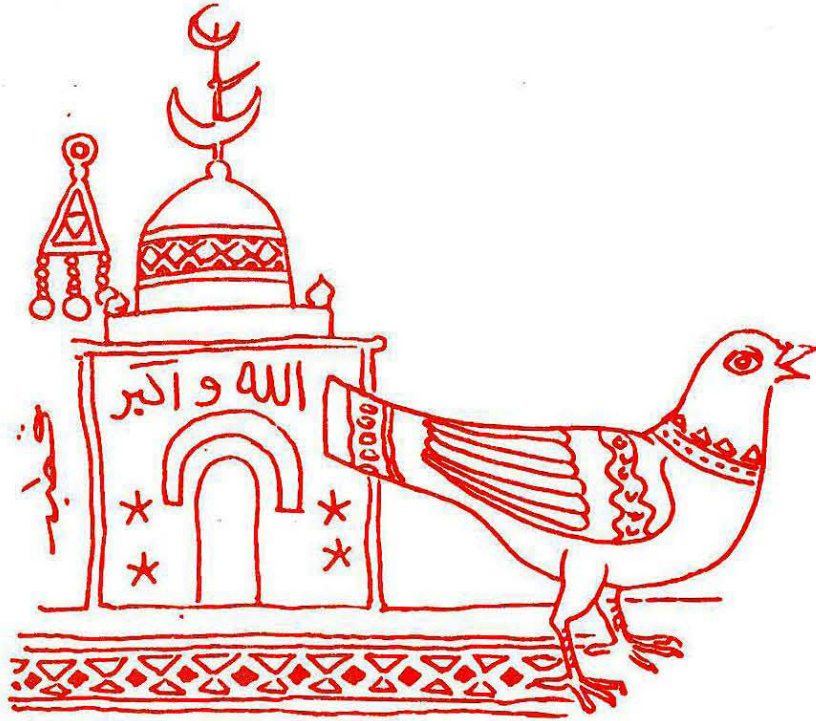
لحن العودة

وهكذا عاد جلامش إلى أوروك . وقبل أن يسدل الستار عن «حلم الخلود» راحت الأبيات الأخيرة من الأسطورة تتغنى بجمال أوروك ومثانة أسوارها وأحكام تنظيمها ، وروعة بساطتها وكل ما صنعت يد الإنسان الخالد بأعماله مهما تراكمت السنين وتعاقت الأزمان .

وفي النهاية ختمت الأسطورة بالجملة التي بدأت بها من قبل «هو الذى رأى كل شيء» .

المصادر

- ١ - جورج رو : العراق القديم - ترجمة حسين علوان حسين - منشورات وزارة الثقافة والإعلام - الجمهورية العراقية - سلسلة الكتب المترجمة (١٢٧) - سنة ١٩٨٤ .
 - ٢ - سليمان مظهر : أساطير من الشرق - الدار القومية للطباعة والنشر - سلسلة الكتاب الماسي - القاهرة .
 - ٣ - طه باقر : ملحمة جلجامش - منشورات وزارة الثقافة والإعلام - الجمهورية العراقية - سلسلة دراسات (٢٠٢) - ط ٤ - سنة ١٩٨٠ .
 - ٤ - فاضل عبد الواحد علي (دكتور) : ملحمة جلجامش - مجلة عالم الفكر - المجلد السادس عشر - العدد الأول - أبريل - مايو - يونيو ١٩٨٥ - الكويت .
 - ٥ - محمد خليفة حسن أحمد (دكتور) : الدلالات التاريخية والأسطورية لشخصية أنكيدي في ملحمة جلجامش - مجلة الفنون الشعبية - العدد ٢٤ - يوليو - أغسطس - سبتمبر سنة ١٩٨٨ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة .
 - ٦ - نجيب ميخائيل إبراهيم (دكتور) : مصر والشرق الأدنى القديم - جزء ٦ - حضارات الشرق القديمة - العراق وفارس - دار المعارف - الطبعة الثانية - القاهرة - ١٩٦٧ .
- ملحوظة : الفقرات والعبارات المميزة , تمثل نصوصاً مقتطفة من ترجمة الأستاذ / طه باقر لنص الملحمة .



من فولكلور الواحات بالقادس .. وليس بالأرز بلبن تكون عاشوراء

عبد الوهاب الحنفى

مقدمة

على سبيل المثال لا الحصر، أن معظم، حالات الجمع الميدانى التى تمت فى الواحات عمومًا، إعتدت على المصادفة البحتة فى إختيار الإخبارى .. فضلاً عن أحاديثه، فوقت بذلك فى محاذير كثيرة علميا .

ومن ناحية أخرى فإن «البعثات» التى أوفدت إلى الواحات فى محاولة لرصد ثقافتها الشعبية، لم يمنحها زمن الإقامة بمنطقة الدراسة مايكفيها للدقة فى عمليات الرصد واستيعاب تعدد الظواهر، فأتى حصادها نتفاً متفرقة يصعب الاعتماد عليها كأطر مرجعية لدراسات تكميلية جديدة .

وتهدف هذه الدراسة إلى رصد الممارسة الشعبية لاحتفالية عاشوراء فى منطقة «موط» بالواحات الداخلة، حتى نقف على النمط الثقافى لمنطقة الدراسة، ومن ثم رأينا أن نقدم — فى إيجاز لا يخل بما نقصده — لهذه المنطقة .

لنزوم مايلزم

لعل قضية تصنيف سكان الواحات داخل الخريطة الثقافية المصرية، تعتبر من القضايا التى لم تزل نصيبها من الدرس العلمى الذى يحدد الأطر العامة لكل ثقافة، فيذهب البعض إلى تصنيف سكان الواحات على أنهم من البدو المستقرين، أى أنهم جماعة من البدو قد وصلوا إلى مرحلة

لعل أول ما يواجه المقبل على دراسة إحدى الظواهر الفولكلورية لمناطق الواحات المصرية، هو ندرة المادة التى يمكن الرجوع إليها فى الدراسات العلمية الموثقة . على أية حال فإن ما تم رصده حتى فترة قريبة يمكن أن نتعامل معه من منظورين، أفقى ورأسى :

فمن المنظور الأفقى نجد معظم حالات الرصد والدراسة اتجهت إلى واحة سيوه فقط، وقد يعود ذلك إلى أنها تعد — نسبيا — أقرب الواحات المصرية للقاهرة والإسكندرية أما باقى الواحات [واحات : الخارجة والداخلة والفرافرة والبحرية ومجموعات الواحات الصغيرة من التوابع] فأنها لم تظهر بما تستحق من دراسات رصدية لثقافتها المتميزة فى مجملها، والتمايزة فيما بينها أيضاً .

أما من المنظور الرأسى، فأننا نجد أن معظم المحاولات التى تمت فى مجال رصد فولكلور الواحات كانت دائماً «كشكولية» أى تمت تحت مبدأ محاولة جمع أكبر قدر من الظواهر خلال رحلة واحدة .. !! فجاء التعامل مع جميعها على طريقة .. [الإستشعار عن بُعد .. !!] ولا يستثنى من ذلك سوى مجموعة الأغانى الشعبية التى جمعت بمعرفة بعثة مركز الفنون الشعبية فى الستينيات* .. ويكفى أن نذكر

«متقدمة» تتصف بالاستقرار ، وقد سبقتها مرحلة البداوة المتنقلة ..

وقد أثرت هذه القضية — ضمن ما أثير من قضايا — في مؤتمر ثقافة وفنون البوادي^(١) ولم يخرج المؤتمرون — للأسف — بإضافة علمية أكثر من توجيه النقد للبحوث التي تناولت صناعة الفخار باعتبارها من ثقافة البدو ، وكانت تلك إحدى ثمار الخلط بين البدو وسكان الواحات .. !!

وربما يعود الالتفات إلى هذه القضية لمجموعة من الأسباب نبرز منها :

أولاً : أن الكتل السكانية لمجموعة الواحات المصرية — من حيث التعداد — لا تشكل نسبة تذكر ضمن التعداد العام لسكان مصر ، إذ يقل السكان في الواحات — مجتمعة — عن ربع المليون نسمة ، وهو ما يقل أحياناً عن تعداد واحدة من القرى المصرية الأخرى في وادي النيل — في حين أن المفترض علمياً ألا يعد ذلك سبباً يركن إليه لتجاهل الثقافة المتميزة لسكان الواحات . فمعظم الكتب التي تتناول موضوعات علم الفولكلور تزخر بالعديد من حالات الرصد العلمي لثقافة جماعات قليلة العدد . هذا فضلاً عن الدراسات العلمية التي أجريت على جماعات الفجر في مصر ، رغم قلة عددهم .

ثانياً : أن البعد الجغرافي يشكل أحياناً عائقاً أمام المهتمين بالدرس العلمي لمجتمعات الواحات ، فبعدها عن العاصمة ، فضلاً عن تباعدها فيما بينها — نقصد مجموعة الواحات — يجعل من الانتقال إليها والتنقل فيما بينها مسألة ليست ميسورة ، فضلاً عن ارتفاع تكلفة الانتقال بالمواصلات العامة ، وندرة سبل الإقامة .

ثالثاً : أن مجتمعات الواحات لم تدخل — في عصورها الحديثة — دائرة الضوء مثلما حدث لمناطق نائية أخرى كسيناء ... ، فلعلنا نلاحظ كثرة الدراسات النظرية والميدانية التي أجريت على مجتمعات بدو سيناء في أعقاب التحرير ، ومن ثم التركيز العلمي الموجه عليها ، حتى أخذ الأمر مأخذاً رسمياً ، فخصصت الجامعات والمعاهد والمراكز العلمية سنوات متتالية لتسجيل الرسائل العلمية في الموضوعات التي تتخذ من سيناء منطقة لدراساتها .

رابعاً : أن صعوبة الإقامة الممتدة نسبياً في المنطقة ظلت تشكل عائقاً أمام الباحثين ، بالإضافة إلى أسباب أخرى لا يتسع المجال لذكرها .

ولعلنا — إعتدماً على العديد من معطيات الرصد لعلم الثقافة الشعبية لمجتمع الواحات والتي قام بها صاحب الدراسة — نجد ما يعيننا على تحديد بعض الأطر العامة التي تحدد وتتحكم في البنية الثقافية لهذه المنطقة ، وذلك خلال .

أولاً : أن النشاط السائد في مجتمعات الواحات يقتصر تماماً على النشاط الزراعي بالدرجة الأولى والأخيرة .. فقد تكونت عبر الأجيال ثقافة زراعية ذات كيان مستقل وبشعر تماماً مقارنة بما هو مرصود علمياً في الثقافة الزراعية لمجتمعات وادي النيل . ولعل جدران المعابد الفرعونية والرومانية المنتشرة في الواحات بما تحمله من نصوم ورسوم تحكي عن أنواع المحاصيل التي كانت تزرع في هذه المناطق ولا تزال توجد بها أرض المنطقة حتى الآن — بما يمثل البعد التاريخي لثقافة الواحات — ليُعد شاهداً على ذاتية ثقافية محددة للمنطقة .

ثانياً : أن البعد «الايكولوجي» يؤكد أن الاتفاق بين الثقافة الشعبية في الواحات من ناحية ، ونظيرتها في وادي النيل من ناحية أخرى هو اتفاق في نمطية الثقافة الزراعية ، مع الاختلاف في العناصر المكونة لهذه الثقافة . وذلك تبعاً لمعطيات البيئتين . فمصدر مياه الري هو أهم العناصر المميزة لنمط الثقافة الزراعية في الواحات ، لأن البئر تمثل مركز البؤرة لدائرة شديدة الإتساع من العناصر الثقافية التي تدور في فلك «البئر» ، وهو ما يدل على أن البعد الإيكولوجي قد تمثل في ذلك التفاعل البشري مع معطيات البيئة ، وهو ما سوف نلمسه في تناولنا للظاهرة موضوع الدراسة .

إحتفالية عاشوراء

تُعد مناسبة «عاشوراء» من الأعياد الإسلامية ، وهي توافق يوم العاشر من شهر المحرم ، ويقال أنه اليوم الذي وصل فيه النبي ﷺ إلى المدينة مهاجراً من مكة ، وهو أيضاً يمثل مناسبة حزينة لدى الشيعة ، حيث قتل فيه الحسين رضي الله عنه .

وكانت عاشوراء في مقدمة الأعياد التي رصدها إدوارد وليام لين في كتابه «المصريون المحدثون — شمائلهم وعاداتهم»^(٢) . فإضافة إلى الزكاة الواجبة في هذا اليوم على المصريين — آنذاك — يقول : «ويقدس المسلمون هذا اليوم

لعدة اعتبارات ، منها أنهم يعتقدون أنه اليوم الذى تقابل فيه
الدم وحواء لأول مرة بعد طردهما من الجنة ، والذى خرج فيه
نوح من سفينته ..

ويسرد لنا إدوارد لين قائلاً : «كنت في زيارة صديق لى ،
نبيل الظهر ، فقدم إلى طبقاً يجهز عادة في يوم عاشوراء ،
ويسمى «حبوب» . ويعد « الحبوب » من القمح الذى ينقع في
الماء يومين أو ثلاثة أيام ، ثم يقشر ، ويغلى ، ويحل فوق النار
بالعسل ، وقد يستبدل الأرز بالقمح — يضاف إليه على
العموم الجوز واللوز والزبيب ، ويهيا هذا الطبق أو يقتنى
حلوى مختلفة الأصناف ، تبعاً لسنة الرسول (ﷺ) ، في
قوله : إن من أجزل العطاء لأهل بيته ، يوم عاشوراء ، يمنحه
الله المال الوفير بقية العام» .

ومن ذلك يتضح أن احتفال الجماعات الشعبية في مصر
بمناسبة عاشوراء يحتفظ بشكل الممارسة في صور وأشكال
مقاربة ، فتنشر عادة طبخ «الأرز باللبن» ، وكذلك
«عاشوراء» وهى عبارة عن طبخ القمح باللبن ، مضافاً إليها
الزبيب . كما تنتشر أيضاً لدى الجماعات الشعبية في الدلتا
ما يطلق عليه عادة «التوسيع» أى أن رب الأسرة يقوم
بالتوسيع ؛ وذلك بذبح المتيسر من الطيور أو الدواجن ،
فتكون هذه وجبة «فوق العادة» . ونجد من الإخباريين من
يفسر ذلك «التوسيع» بأنه منسوب إلى يوم التاسع المسمى
«تاسوعة» .

أما في الواحات الداخلة — وفي منطقة موط تحديداً —
فالامر يختلف ، إذ يحتفل بعاشوراء في ممارسات متميزة
تماماً . فبرغم أن المناسبة تتخذ من الجانب الدينى محكا
للتحديد الزمنى لموعدها الاحتفال السنوى إلا أن الممارسة —
من حيث الشكل — تكاد تخلو من علاقة المعتقد الدينى
بالظاهرة . فالمحتفلون هم الأطفال والشباب حتى سن ما قبل
الزواج فقط .. وتبدأ الاحتفالات بالتجهيز لها قبل حلولها
بقراءة شهر كامل ، حيث تأخذ الأمهات في عملية تصنيع
« القَوَادِس » (مفردها قَادِس) وهى عبارة عن أوعية من
الخوص الأبيض الناتج عن سعف قلب النخيل ، وهو أرفع
درجات السعف من حيث الجودة .

وإذا كان للأسرة المتوسطة ثلاثة أبناء فإن ثلاثة أسابيع
يمكن أن تكون كافية — للأمر — لصناعة ثلاثة قوادس .
ثم تأتى مرحلة صناعة وخبز فطائر عاشوراء ، وهى عادة

ماتم قبل الاحتفال بيومين .

أما المرحلة الأخيرة من التجهيز في ليلة عاشوراء ،
فتختص بتجهيز الدجاج المحشو بالأرز (بواقع واحدة لكل
ابن صبي وفتاة) ثم سلق البيض (بواقع ست للولد وأربع
للفتاة) .

وقبيل مطلع شمس يوم عاشوراء ، يضع كل فتى وفتاة
نصيبه من هذه الأطعمة في القادس الذى يخصه ويتوجهون
إلى أقرب «سقيفة» — وهو نوع من الشوارع الضيقة
المسقوفة — مرتدين ملابس جديدة .

يقوم أكبر الأخوة في كل مجموعة بعملية دقّ الخواير
الخشبية في حائط السقيفة ، وعلى إرتفاع نحو متر ونصف
المتر ، فوق إحدى مصاطب السقيفة ، وفي صف واحد يقوم
بتعليق كل «القوادس» على الحائط ، ثم يجلس الأطفال فوق
المصطبة ، كل تحت قادسه تماماً ، في نظام وشكل بديعين .

ثم تأتى الساعة التى تتزامن مع خروج الرجال والنساء
إلى أعمالهم اليومية ، فيقوم الجميع من الكبار ممن يمرون
عبر كل سقيفة بمصافحة الأولاد البنات المحتفلين ،
ومداعبتهم وابداء الاعجاب بجمال «قوادسهم» وزخارفها .
ويستمر الحال على ذلك قرابة ساعة ونصف الساعة ، حيث
يحل موعد الإفطار ، فتبدأ مايمكن أن نسميها بالعباب
البيض ، وفيها يمسك كل طفل بواحدة من البيض المسلوق
و «يطقشها» في بيضة زميله ، ومن تنكسر بيضته يخسر
لصالح منافسه .

وفي هذه المباراة تظهر مهارة اللاعبين في العديد من
الاشكال ، مثل طريقة الإمساك بالبيض في إستقبال الضربة
المنتظرة من اللاعب الخصم ، وكثيراً ما كان يلجأ بعض
الصبية إلى الخداع في هذه اللعبة ، وذلك بإعداد شكل
البيضة من حجر أبيض اللون يسمى «حجر الحُكَّاك» فلا
ينكسر ويظل يكسب كل من يقابله في مباريات البيض في
عاشوراء ، حتى ينكشف أمره .. !! ومع هذه المرحلة يبدأ
الأطفال في أكل أول محتويات القادس وهو البيض المسلوق
مع جزء من الفطائر .

بعد ذلك تبدأ فترة اللعب حيث ينفصل الصبية عن
الفتيات ، فيلعب الذكور لعبة «المبح»^(٣) والفتيات يمارسن لعبة
«الحَجَلَة»^(٤) .

وفي توقيت الزوال «تمام الظهر» تبدأ المرحلة النهائية للإحتفال بإنزال القوادس فوق المصطبة ، حيث يقوم كل واحد بأكل دجاجته مع ماتبقى من فطائر — ويستحب تماماً أن يعود كل واحد بقادسه فارغاً إلى بيته ، حيث تعد تلك العلامة من العلامات الإيجابية في الإحتفالية .

ولزيد من إيضاح شكل الظاهرة ، نورد بعض التفاصيل حول بعض العناصر المادية المكونة للإحتفالية :

١ — القادس

وهو عبارة عن وعاء من الخوص الأبيض ، اسطوانى الشكل ، له غطاء مثبت من جهة الخلف ، ومن الامام له قفل من الحبل المصنوع من الليف ، ومن الحبل أيضاً تصنع يد القادس التى تستخدم في الحمل والتعليق . والقادس — بصفة عامة — له العديد من الاستخدامات في الواحات ، فهو وعاء لطعام الفلاح يحمله إلى حقله الذى يقضى فيه نهاره كاملاً ، كما يستخدم أيضاً — منزلياً — في المشتريات صغيرة الحجم مثل اللحوم والخضر ، والقوادس المستخدمة في هذه المهام هى عادة ما تكون قوادس الاحتفال المنقضى من عاشوراء .

أما قادس الحقل فهو يصنع خصيصاً لهذه المهمة ، خاصة وأنه يكون عادة أكبر حجماً من ذلك المستخدم في عاشوراء ، فضلاً عن عدم التزام صانعه بزخرفته . وصناعة القادس — كشأن كافة صناعات الخوص — تحتكرها السيدات فقط .

طريقة الصنع

بعد الحصول على الخوص الأبيض من قلوب النخيل ، وهو أجود وأقوى أنواع الخوص ، يتم تجفيفه بحرارة الشمس أولاً ، ثم تُعاد له الليونة بوضعه في الماء لمدة يوم كامل ، ثم يصفى في صفائر ثلاثية يكون عرض الضفيرة فيها ثلاثة سنتيمترات تقريباً ، وطولها يكفى لبناء الشكل الأسطوانى للقادس ، ويضاف إليه الغطاء فيما بعد .

تثبت الصفائر فوق بعضها بدءاً من منطقة القاعدة وتنتج إلى أعلى في شكل دائرى . وتستخدم الصانعة خيوط الخوص في هذه العملية و«المبير» المعدنى الذى يقوم بصنعه الحداد ، وهو عبارة عن «إبرة كبيرة» .

أما الغطاء — فعلى العكس — تبدأ صناعته من أعلى إلى أسفل ، ثم تأتى مرحلة إعداد الحبل الليفى «وهو بنى

الشكل» (عادة مايصنعه الرجال) . وكما ذكرنا فإن حبل الليف يستخدم في عمل يد طويلة للقادس يثبت من طرفه في أجناب القادس وكذلك في عمل القفل والمفاصل التى تربط بين الغطاء والجسم . فضلاً عن قاعدة القادس التى يثبت فيها حبل دائرى يغطى كل منطقة القاعدة بأكملها ، بفرض حماية قاعدة القادس من التلف في منطقة الإحتكاك بالأرض .

بعد ذلك تأتى المرحلة النهائية في صناعة القادس وهى مرحلة الزخرفة ، وينفرد بها قادس عاشوراء فقط .

وفي منطقة الدراسة تسيطر وحدة المثلث على الزخارف الشعبية بصفة عامة ، وفي منتجات الخوص بصفة خاصة ، وهى تنفذ بخيوط حريرية أو كتانية ، بحيث يكون إرتفاع المثلث الواحد عبارة عن عرض الضفيرة الواحدة ، وتستخدم في هذه الزخارف الألوان الحمراء والخضراء والزرقاء .

٢ — محتويات القادس

يأتى الدجاج في مقدمة طعام عاشوراء ، فيكون لكل فتى ديك ، في مقابل دجاجة لكل فتاة . ويتوقف حجم الديك أو الدجاجة على ترتيب الولد أو البنت بين أخوته ، ولايستثنى من ذلك سوى أصغر الأخوة — في حالة كونه ذكراً فقط — فإنه يحصل على ديك كبير الحجم مثله في ذلك مثل أكبر أخوته . بعد الدجاج يأتى البيض وهو ما يطلق عليه اسم [الدُخى ، ومفرده : دُخْيَة] ويكون بواقع ست للذكر وأربع للإنثى . أما الفطائر التى يضمها القادس ضمن وجبة عاشوراء فهى تتكون من فطيرتين ، الأولى محشوة بعجينة البلح ، والثانية — وهى الأهم — وتسمى «الأوز» ، فعبارة عن عروسة من الفطير منقوشة ومزخرفة بحبات الفول السودانى ، حيث تستخدم حبات الفول السودانى في رسم وتحديد ملامح العروسة وكذلك ملابسها .

ونذكر هنا أن «الأوز» هو آخر ما يوضع في القادس ، حيث يوضع مفروداً كى يغطى كل المحتويات بداخله فضلاً من أن «الأوز» هو آخر ما يؤكل من محتويات القادس ، وأكله قبل أى صنف آخر يعد من الأفعال المشنومة .

٣ — السقيفة

السقيفة هى ذلك الجزء المسقوف من شوارع الواحات ، فالطريق داخل كل واحة عادة ماتكون دائرية غير مستقيمة ، وعلى مسافات غير منتظمة نجد السقائف ، وسقف الطريق

«السراج» الذى يوقد عند غروب الشمس ويطفئه العائدون من صلاة الفجر ، أو الخارجون للحقول قبل الشروق .
أما عن البعد الطبقي في الظاهرة موضوع الدراسة فيبدو من خلال :

درجات وأنماط الوحدات الزخرفية المشغولة على القادس ، ونوع الخيوط المستخدمة وألوانها ، حيث يتجلى البعد الطبقي واضحا من خلال ذلك ، فالأبناء من طبقة الأغنياء تكون قوادسهم مشغولة بخيوط من الحرير ، فضلا عن زيادة أسطر الوحدات الزخرفية ، كما نلاحظ فيها دقة الصناعة ، وهذا النوع المتقن الصنع تقوم عليه صناعة محترفة تصنع القادس مقابل أجر . وهكذا فإن طبقة الأغنياء تعد قوادس أولادها وبناتها عن طريق صناعة محترفة .

وفي مقابل ذلك نجد أن الطبقة الأدنى تصنع فيها الأم قوادس أولادها وفق معرفتها التي غالبا ما تكون متواضعة من حيث جودة الصناعة ، وفنية النقوش ، وتوافق درجات الألوان .

أيضا ، فإن البعد الطبقي يتجلى من خلال الفطائر ، وخاصة فطيرة «الأوز» — عروسة الفطير ، فنجد أن الأسر الميسورة تصنعها من عجينة خاصة من صنف العجائن التي يصنع منها كعك الأعياد والمناسبات السنوية المختلفة ، أما الأسر متوسطة الحال فتصنعها من عجينة الخبز . وهذا الفارق لا تتدخل فيه عوامل التكلفة المادية فقط كما يبدو ، ولكن تحكمه أيضا القاعدة السائدة المرصودة في منطقة الواحات ، وهى أن الفطائر عموما لاتعرف طرق صناعتها سوى نساء الطبقة الأعلى فقط .

ويتراوح طول السقيفة من ٢٠ إلى ٣٠ مترا ، وذلك حسب عدد البيوت المتلاصقة والمتلاقية في طابقها الثاني . وتضم منا يحمل جزءا من الطابق الثاني من الدار المطل بابها على السقيفة ، وهو غالبا مايكون لواحدة من الأسر الممتدة . السقيفة — دائما — مصطبتين على جانبي الطريق ، تستخدمان في جلوس ونوم كبار السن من الرجال في وقت القيلولة ، لما يتميز به جو السقيفة من الرطوبة النسبية في فصل الصيف الواحات الطويلة والقاسية الحرارة .

في كل سقيفة يوجد «السبيل» المعلق ، وهو عبارة عن أنبتين من الفخار كل منهما بيضاوية الشكل ، ورأسية ولها أذنان مومتقتان بحبل من الليف لتعليقها على حائط السقيفة ، تسمى الواحدة منها «علاوة» ، وتغطي فوهتها «بسدة» من الليف ، ويقوم على تزويدها بالماء أصحاب البيوت المطلّة على السقيفة .

وبالإضافة إلى توظيف السقيفة في عمليات قوادس عاشوراء كمكان للعرض الإحتفالي ، فإن لسكان الواحات فيها مأرب أخرى .. فهم يستخدمونها في إقامة سامر الأفراح ، وإقامة الذكر كفترة ختامية في برنامج سامر الأفراح .

ومن تراث سقائف الواحات أيضا ، أنها تدخل في كل حكايات الجن (العفاريت) المتداولة بين أفراد الجماعة الشعبية ، لذلك فإنه — إلى جانب سبيل الماء المعلق في كل سقيفة — يلتزم أصحاب كل سقيفة في إطار العرف السائد ، ببنارتها ، حيث توجد في كل سقيفة «طاقة» ، وهى عبارة عن تجويف داخل حائط السقيفة يوضع فيه ما يطلق عليه

الهوامش

- (٢) إدوارد وليام لين — المصريون المحدثون — ترجمة عدلى طاهر نور — ط ٢ — ١٩٧٥ ص ٣٥٩ .
(٣) المبح : لعبة فرعونية الأصل تلعب بفريقين بكرة وتعتمد على إصابة هدف عن بعد .
(٤) الحجلة : وهى لعبة الأولى المرفوعة في منطقة وادى النيل .

* تمت هذه البعثة تحت اشراف الأستاذ / صفوت كمال خير الفولكلور بمركز دراسات الفنون الشعبية في ذلك الحين .

- (١) مؤتمر ثقافة وفنون البوادي — عقد بمدينة العريش من ٨ — ١٢ ديسمبر ١٩٨٦ .

المقرونة

آلة موسيقية شعبية بدوية مصرية عربية

محمد فتحى السنوسى

وبالطرف العلوى للقصبتين يركب مبسمان يعرفان باسم (البالوص) يدخلهما العازف فى فمه للنفخ ، وتعطى هذه الآلة مساحة صوتية نغمية تقدر بأوكتاف واحد .

وهذه الآلة يستخدمها البدو فى الصحراء ، فالرجل البدوى يقضى معظم وقته فى رعى الأغنام ودائماً ما يبحث عن أشياء تسليه وتسرى عنه ، وتعينه على قضاء ذلك الوقت الطويل .. فالأغنام ترعى فى مرعاهها من تلقاء نفسها ، ولا حاجة له لتوجيهها أو إرشادها أو مساعدتها إلا قليلاً ، فبدأ يستخدم بعض قطع من نبات الغاب (البوص) فى عمل أنواع من الصفاير والمزامير يسلى بها وقته ، وكذا استخدمها فى النداء على بعض الأغنام الشاردة حتى لا تضل طريقها إلى قطعانها ، ثم أخذ يطور هذه المزامير حتى أنتج آلة « المقرونة » ، لذا نجد معظم رعاة الأغنام بمختلف المناطق البدوية ، وخاصة منطقة سيوة بمحافظة مرسى مطروح ، يجيدون العزف على هذه الآلة .

وقد سميت بالمقرونة ، نظراً لتكونها من قصبتين من الغاب تربطان معاً ربطاً قوياً ، لاقتزان كل منهما بالأخرى . وهى معروفة فى مرسى مطروح والوادي الجديد وكذلك فى المناطق التى يقطنها البدو بغرب الإسكندرية وبمحافظة البحيرة وأيضاً بصحراء محافظتى الفيوم وسيناء .

يمكننا حصر جميع آلات النفخ الشعبية فى الأنواع الآتية :

المجموعة الأولى :

ويتم العزف عليها بالنفخ فيها مباشرة على حافة فتحتها المواجهة لشفتى العازف . وتضم هذه المجموعة الآلات المصنوعة من غابة (قصبة واحدة) وتعرف بفصيلة الناي ، وهى : الناي ، السلامة ، الكولة أو الكول .

المجموعة الثانية :

ويتم العزف عليها بالنفخ فى بالوص به ريشة مفردة ، ويوضع كله فى فم العازف ، وتضم الآلات المصنوعة من غابتين (قصبتين) وتعرف بفصيلة الأرغول ، وهى : الأرغول ، الطرمائى ، القرمة ، المقرونة .

وآلة المقرونة فى آلات النفخ من فصيلة الريشة المفردة ، وهى ثلاثة أنواع تعرف باسم مقرون الستاوية أو الخمساوية أو الربعاوية ، طبقاً لعدد الثقوب الموجودة بكل قصبة من قصبتى المقرونة .

انواع آلة المقرونة

الركبة :

وهى عبارة عن أنبوبة صغيرة مفتوحة الطرفين ، طولها ٤ سم وقطرها ١/٢ سم وهى تتصل بالبالوص ، والجزء الثالث الذى يعرف باسم البدال .

البدال :

وهو عبارة عن أنبوبة أطول من سابقتها ، مفتوحة الطرفين طولها ١٦ سم وقطرها ٩ مم ، وتحتوى على عدد من الثقوب (أربعة أو خمسة أو ستة ثقوب) حسب نوعها .

طريقة العزف على آلة المقرونة

يدخل العازف بالوصى القصبين فى فمه ، وينفخ فيهما فى وضع مستقيم ، ويحتاج العازف لكم كبير من الهواء ونفس طويل ، وتكرر نفس العملية عند إنتهاء مخزون الهواء من فمه . ويستخدم العازف أصابعه فى إغلاق الثقوب التى بالجزء الأمامى من المقرونة والمسمى بالبدال ، أو عدم إغلاقها لإحداث النغمات الموسيقية المطلوبة ، وذلك على قسبة واحدة من القصبين ، أما الثانية فهى تعطى نغما موسيقيا ثابتا مستمرا ، يكون بمثابة أرضية طنينية للحن الاصلى المعزوف .

جدول طبقات آلة المقرونة

- (١) داست دى « الدوكاه » طول الآلة ١٧ سم .
- (٢) داست سى بيمول « العجم » طول الآلة ١٩ ١/٢ سم .
- (٣) داست لا « الحسينى » طول الآلة ٢١ سم .
- (٤) داست صول « النواه » طول الآلة ٢٢ سم .
- (٥) داست فا « الجهاركاه » طول الآلة ٢٦ سم .
- (٦) داست مى « اليوسليك » طول الآلة ٣٢ سم .
- (٧) داست دو « الراست » طول الآلة ٣٣ سم .

ومن أشهر صناع وعازفى آلة المقرونة بجمهورية مصر العربية

شبل عبد الله السويدي محافظة البحيرة
محروس حماده الإسكندرية
لطوفه المجاوى مرسى مطروح

(١) الستاوية :

وتصنع من الغاب الرفيع ، وهى عبارة عن أنبوبة من عقلة واحدة ، وتتكون من قصبين متساويتين فى الطول مربوطتين بجانب بعضهما البعض بخيط متين ، وكل قسبة بها ستة ثقوب ، لذلك سميت بالستاوية .

وقطر الثقب حوالى ١/٢ سم ، وبين الثقوب والذى يليه مسافة قدرها ١١/٢ سم .

ويركب فى كل قسبة جزء يسمى الركبة ، ثم جزء ثالث يسمى البالوص .

(٢) الخمساوية :

تصنع من الغاب الرفيع ، وتتكون من قصبين متساويتين فى الطول وبكل منهما خمسة ثقوب .

(٣) الربعاوية :

تصنع من الغاب الرفيع ، وتتكون من قصبين متساويتين فى الطول وبكل منهما أربعة ثقوب ، وصوتها احدى قليلاً من سابقتها .

تركيب آلة المقرونة

تتركب آلة المقرونة من ثلاثة أجزاء ، جميعها من الغاب « البوص » ويتراوح طولها مجتمعة ما بين ١٧ سم إلى ٣٣ سم ، ووزنها يتراوح ما بين ١٠ جرام إلى ٢٠ جرام ، وأجزاءها الثلاثة هى :

البالوص :

وهو عبارة عن أنبوبة صغيرة مفتوحة من طرف واحد ، طولها ٤ سم وقطرها ٥ ١/٢ مم ، ويتم عمل قطع جانبي بها يسمى « الريشة » .

آلة المقرونة



وقد انتشر استخدامها في مصر بمحافظة مرسى مطروح في منطقة سيوة ، ثم انتقلت منها إلى مختلف أماكن تجمع البدو بفعل إنتقال البدو الرجل .. وقد أكدت ذلك الدكتورة بريجيت شيفر في رسالة دكتوراة تخصصية قدمتها في الثلاثينيات إلى جامعة فردريك فيلهام ببرلين بألمانيا . وبذلك نستطيع التأكيد على أن هذه الآلة — المقرونة — آلة مصر عربية .

وهذه الآلة تعرف في مناطق البدو بمرسى مطروح والإسكندرية والبحيرة باسم المقرونة ، كما تعرف عند بدو سيناء باسم « العفاطة » ، وفي ليبيا باسم « المقرونة » ، وفي سوريا تعرف باسم « المجوز » ، وهو اسم قريب الشبه من اسمها في مصر ، كذلك تعرف في العراق باسم « المطبج » .

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاث شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم
كما ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور
الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر الماثورات
الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية •

جولة الفنون الشعبية



صناعة الأقفاص في الريف المصري

د . على محمد المكاوي

وفرعها في السماء * تؤتى أكلها كل حين بإذن ربها ،
(سورة إبراهيم: الآيتان ٢٤ ، ٢٥) . كما جعلها الله سبحانه
وتعالى رزقا للعباد ، ومثالا على قدرته الخالقة « والنخل
باسقات لها طلع نضيد رزقا للعباد وأحيينا به بلدة ميتا كذلك
الخرج » . (سورة ق : الآيتان ١٠ ، ١١) .

ولا غرابة إذن أن صار النخل محورا يدور حوله عديد من
الصناعات والحرف الشعبية ، سواء فيما يتعلق بثمار البلح ،
أو فيما يتصل بالجريد والليف . غير أن اهتمامنا هنا ينصب
على الأخيرة التي تقوم عليها صناعة « القفف » من نسيج
سعف النخل لحمل كل أنواع البضائع والحبوب ، ونقل
الارز في دمياط ورشيد وكفر الشيخ ، وصناعة الأقفاص من
أغصان النخل (الجريد) . كما تعتمد عليها صناعة
البرانيط (القبعات) — من الخوص الجدول — لوقاية
الرأس من حرارة الشمس ، وصناعة الحبال والمقشّات من
الليف ، واستخدامها في ربط البضائع والأجولة والأقفاص
وخياطة القفف نفسها . وتستخدم مقشّات الليف في
التنظيف ؛ كما تُصنع من الليف أيضا « الزعافات » لتنظيف
الأسقف العالية في البيوت . والزعافة « أشبه بفرشاة ذات يد
من البوص يصل طولها إلى ثلاثة أمتار في المتوسط . هذا
علاوة على استخدام « السبّاط » في صناعة « المشنّات

الأقفاص جمع « قفص » ، وهو وعاء مربع أو مستطيل
الشكل يُصنع من جريد النخل ، وتُعبأ فيه الفواكه
والخضروات لتُنقل من مكان الإنتاج إلى السوق . وتتفاوت
أحجام هذه الأقفاص حسب الغرض منها . فهناك أقفاص
الشمّام (٣٠ × ٢٠ × ٢٠ سم) ، وأقفاص البرقوق
(٤٥ × ٣٠ × ٢٠ سم) ، وهناك « العدّاية » وهي القفص
الكبير (٥٠ × ٤٨ × ٢٥ سم) . علاوة على أقفاص
الكتاكيت ، وأقفاص الفراخ الكبيرة .. إلخ .

وتعتمد صناعة الأقفاص — كحرفة شعبية — على خامات
البيئة ومعطياتها . وبالتالي يمكن أن توجد في المناطق
الحضرية ، كما توجد في المناطق الريفية ، وفي المناطق البدوية
المتاخمة للريف . وتعتبر أشجار النخل المصدر الأساسي
لهذه الصناعة . وهذه الأشجار منتشرة في كل الأراضي
المصرية تقريبا ، ومن ثم قامت صناعة الأقفاص في معظم
المناطق التي يتوافر فيها الجريد بكثرة ، ويزداد فيها الطلب
على الأقفاص — نتيجة انتشار زراعة الخضر والفواكه —
لاستخدامها في تعبئة هذا الإنتاج الزراعي ونقله من الحقول
والحدائق إلى الأسواق .

والحقيقة أن أشجار النخل قد نالت أكبر تكريم لها في
القرآن الكريم ، فهي مثل للشجرة الطيبة « أصلها ثابت

والمزاجين» (وهي أوعية لحفظ وتخزين الدقيق والحبوب والخبز في البيت ... إلخ). وتدخل كذلك في صناعة المقشبات الخشبية التي يستخدمها عمال البلدية في كنس الشوارع. ومن ناحية أخرى يستخدم الجريد في صناعة الكراسي - الأشبه بكراسي الخيزران - ذات المساند الجانبية والخلفية الكبيرة، والكراسي الجريد بلا مساند. ولاتزال بعض هذه الصناعات قائمة في الريف المصري حتى الآن.

إن صناعة الأقفاص حرفة قديمة في مصر. وقد أشار علماء الحملة الفرنسية إلى هذه الصناعة التي كانت مزدهرة في رشيد (١٧٩٨ - ١٨٠٣)، نظراً لإنتشار النخيل هناك (المجلد الثالث من كتاب وصف مصر). كما ذكر علي باشا مبارك في الجزء الأول من الخطط التوفيقية أن هذه الحرفة الشعبية كانت منتشرة بمدينة القاهرة (عام ١٨٨٢ تقريباً)، وأن عدد صناع الأقفاص بالمدينة كان ١٧٤ قفاصاً. ويذكر في الجزء الثاني أيضاً أن هؤلاء الصناع كانوا يتركزون في «عطف القفاصين» التي سُميت باسمهم. وقبل ذلك أشار وليم لين (١٨٣٦) إلى نفس الموضوع على عجل، حيث يقول (ص ٢٧١ - ٢٧٢): «ويستعمل المصريون السعف وأوراق النخيل في صناعات مختلفة. فيصنعون من السعف الأقفاص والكراسي والصناديق والسرير ... إلخ. ومن الأوراق (الخوص) السلال والققف والحصر والمكانس والمذبات، وغير ذلك من الآلات. ويفتخرون من ألياف النخيل أكثر الحبال المصرية. ويصنعون أحسن الحصر التي يستخدمونها صيفاً بدل البُسْط من السمار».

أدوات صناعة الأقفاص:

الملاحظ أن صناعة الأقفاص ليست معقدة، كما لا تحتاج إلى أدوات كثيرة. وقد أجرينا عدة زيارات ميدانية لقرى مختلفة في محافظة الجيزة منها قرية برنشت (بمركز العياط جنوب مدينة الجيزة بحوالى ٤٥ كم). وقرية الودى (مركز الصف إلى جنوب الجيزة بحوالى ٧٥ كم). وقرية البرمفل (مركز الصف أيضاً وجنوب الجيزة بحوالى ٨٥ كم). ومن قبل ذلك قمنا بزيارات ميدانية إلى بعض قرى محافظة الفيوم مثل التوفيقية وفيديمين (مركز سنورس). وأسفرت هذه الزيارات الميدانية عن بساطة أدوات صناعة الأقفاص في

مناطق ممارستها. فهي صناعة شعبية تحتاج إلى بضعة أدوات بسيطة وهي السلاح والسكين لتقطيع الجريد وتسويته وشقه، ثم المذقة «الثقيلة»، وهي أداة خشبية مستطيلة الشكل وبها تجاوب طولية لإحكام الدق على الجريد لتثقيبه. كما تضم الأدوات ماسورة واسعة ومجوفة من الداخل لتخريم الجريد بثقوب كبيرة. و«الرقيق» وهي ماسورة متوسطة من الحديد أو النحاس لثقب الثقوب المتوسطة. أما «الماسورة الضيقة» فهي لعمل «أيادي» - القفص. بينما الأداة السابعة تتمثل في مسمار إسطوانى من الحديد يشبه «الرُمبة»، مُدبب السن لتحديد أماكن التثقيب، باستخدام أداة أخرى تُسمى «القياس» وهي قطعة من الجريد طولها حوالى ٦٠ سم ومثقوبة بثقوب واسعة وتوضع فوق الجريد المراد تحديد أماكن تثقيبها في وضع التتابع. ويُعلم صانع الأقفاص هذه الأماكن بأداة خشبية تُسمى «الخفيفة النص»، وآخر الأدوات هي قطعة خشبية يبلغ حجمها ٤٠ سم × ٨ سم × ٤ سم وتستخدم في تركيب عصي «عُصيان» القفص.

أنواع الجريد:

تعتمد صناعة الأقفاص على الجريد الأخضر طوال العام، فإذا لم يكن الجريد الأخضر متوفراً، فإن الحرفيين يعتمدون على الجريد الجاف المخزون بعد تقعه في الماء لمدة ستة أيام. بيد أن القفاص يعتمد على كلا النوعين معاً باستمرار، حيث يعمل العوارض من الجريد الأخضر، والعصى من الجريد الجاف.

ويصنف القفاصون الجريد إلى ثلاثة أنواع رئيسية

وهي:

أ - جريد سيوى: وهو أرخص الأنواع وتبلغ ثمن المنة منه ٨ جنيهاً.

ب - جريد بلدى: وهو نوع أكثر متانة وتحملًا ويسمى «بالمصرى» ويتراوح ثمن المنة منه ما بين ٨ - ١٠ جنيهاً.

ج - جريد «حباكة» وهو من النوع الرفيع الأكثر تحملًا وقوة لدرجة أنه يُستخدم في تسقيف البيوت في الريف فوق عروق الخشب ويزداد تحمله لما يوضع فوقه. وقد يتراوح ثمن المنة منه ما بين ١٠ - ١٤ جنيهاً.

أنواع الأقفاص :

حجم (قفص الكتاكيت) . علاوة على أنه يُخصص للفراخ الكبيرة لنقلها وتسويقها في السوق .

ز - قفص « سورنجا » نسبة إلى إسم الشركة المصرية للفخار والحراريات (سورنجا) بقرية الودى مركز الصف محافظة الجيزة . وتبلغ مساحة هذا القفص $60 \times 40 \times 30$ سم . ويُخصص لتعبئة الخزف والصيني . وتتعامل الشركة عادة مع قفص خاص ليزودها بالأقفاص اللازمة للتعبئة ، بعد أن تحدد المساحات والأحجام المطلوبة . ومن فرط تميز هذه النوعية من الأقفاص أسماها القفاص باسم الشركة التي تستخدمها . وليس هذا الإسم والنوع منتشرا في أماكن أخرى ، وإنما حل محله أسماء المصانع والشركات المجاورة لكل منطقة تُصنع فيها الأقفاص .

ومن الملاحظ في دراستنا لصناعة الأقفاص والقفاصين ، أن هذه الحرفة الشعبية تتركز في قرية « العجمين » بمحافظة الفيوم ، حيث تشتهر بصناعات وحرف شعبية عديدة تعتمد على منتجات ومخلفات النخيل ، ومنها صناعة الأقفاص . وبالتالي يقصدها معظم تجار الخضروات والفاكهة بأقاليم مصر لاستدعاء أحد القفاصين ليتفرغ لصناعة الأقفاص اللازمة للتاجر في منطقة تجارته . ومن ناحية أخرى فقد يقصد أصحاب حدائق الفاكهة - وليس التجار - نفس قرية العجمين ليصطحب منها قفاصا يصنع له الأقفاص اللازمة لتعبئة محصول الفاكهة وبيعه معاً للتاجر أو لتسويقه معاً جاهزاً . وفي كلتا الحالتين تتوفر للتاجر ولصاحب الحديقة الأقفاص الكافية بسهولة ، وبتكلفة أقل من شرائها جاهزة ومن هنا نقول : إن صناعة الأقفاص صناعة شعبية لها بينتها الخاصة ومكانها الثابت المعروف لإنتاج المادة الخام أما صانعها فهو متنقل من مكان إلى آخر ومن ثم فهي متنقلة بتنقله ، وليست مستقرة ولا مرتبطة بمكان ثابت .

صورة رقم (١)

منظر يوضح شيوع زراعة النخيل في قرى مصر

أولاً : ورش صناعة الأقفاص :

صورة رقم (٢)

منظر عام لورشة صناعة الأقفاص من الخلف ويظهر فيها

ترتبط أنواع الأقفاص بالمكان الذي تصنع فيه ، والسلع التي تُعبأ فيها ، والاستخدامات المحلية الأخرى لها . وعلى هذا فهناك الأنواع التالية :

أ - « قفص شَمَام » وهو أصغر الأنواع ويسع لكمية خمسة كيلو جرامات . وتبلغ مساحته (30×20 سم) . ويُعبأ فيه عادة الليمون « وكيزان العسل » . وبالتالي تنتشر صناعته واستخداماته في مناطق إنتاج هذين المحصولين ، كما في الفيوم والجيزة والإسماعيلية ... إلخ . وهذا النوع لا يُعاد لصاحبه إذ يُباع مع السلع نفسها .

ب - قفص « ريجى » وهو نفس مساحة قفص الشام ، وينتشر في « إسنّا » بمحافظة قنا . حيث تُعبأ فيه الثمار الخفيفة كالمطاطم . ويُباع هذا النوع مع السلعة المعبأة فيه ولا يُرد .

ج - « قفص برقوق » : ويحوى عبوة تصل إلى ١٧ كيلو جراما في المتوسط من البرقوق والفواكه الأخرى كالشمش والتفاح البلدى . ولا يُرد هذا القفص لصاحبه وإنما يُباع مع نفس السلعة . ولذلك فهو رهن عملية النقل فقط ولا يتحمل بعدها . ومساحته $40 \times 30 \times 20$ سم .

د - « العُدَاية » : وهي أكبر حجما من الأنواع السابقة ، علاوة على أنها أمتن وأكثر صلابة منها . ولهذا فهي لا تُباع مع السلعة وإنما تعود إلى تاجر الجملة مرة أخرى . وتصل مساحتها إلى $50 \times 48 \times 25$ سم . ويُعبأ فيها البرقوق والخوخ والكمثرى والبرتقال واليوسفى ، وتُنقل إلى سوق الخضار بروض الفرج بشبرا ، وأسواق الفاكهة بالقاهرة والجيزة .

هـ - « قفص فراخ » كتاكيت : وهو نوع مختلف عن الأنواع السابقة حيث يشتمل على غطاء علوى ذى يد يُحْمَل منها ، وباب أمامي يُفتح لأعلى ويُغلق لأسفل . كما يتميز بكبر حجمه عن الأنواع الأخرى . ويُستخدم في تربية الكتاكيت والحفاظ عليها .

و - « قفص فراخ كبير » : وهو بنفس الوصف السابق مع اختلاف فقط في الحجم ، حيث يصل حجمه إلى ضعف

المعلم حمدي وأخوه أحمد صانعا الأقفاص . وتظهر في الصورة كميات كبيرة من الجريد الجاف الذي يستخدم أساسا في صناعة « العصي » التي تشد أزر القفص . وهي كميات تكفي القفاص لمدة شهر أو شهرين .

صورة رقم (٢)

صورة لورشة القفاص وفيها الجريد والأقفاص وبعض الأدوات المنزلية . كما تظهر زوجة القفاص وابنه مما يدل على أن الورشة للعمل والإقامة طوال النهار ، على حين لا تقيم الأسرة في البيت الذي تستأجره إلا ليلاً فقط .

ثانياً : أدوات صناعة الأقفاص :

يستخدم القفاص السلاح والسكين في تقطيع الجريد وشقه ، والمداق الخشبية الثقيلة والخفيفة لدق عصي الجريد وتثبيتها في الثقوب المتوازية ، والمواسير الحديدية أو النحاسية للتثقيب ، والمقياس الذي يقيس به القفاص المسافة بين كل ثقب وآخر . علاوة على « الأورمة » وهي قطعة عرضية من جذع شجرة يستند عليها القفاص في تقطيع الجريد وشقه ودق الثقوب والتركيب ... إلخ .

وتظهر هذه الأدوات في الصورة رقم (٤) من اليمين إلى اليسار على النحو التالي :

- ١ — السلاح (من الحديد) .
- ٢ — السكين (من الحديد) .
- ٣ — الثقيلة (من الخشب) .
- ٤ — الماسورة (من الحديد أو النحاس) .
- ٥ — الرقيق (من الحديد أو النحاس) .
- ٦ — ماسورة ضيقة للإيود (الأيادي للقفص) .
- ٧ — العلام (من الحديد) .
- ٨ — القياس (من الجريد) .
- ٩ — الخفيفة النص (من خشب الزان) .
- ١٠ — خفيفة الدق (من خشب الزان) .

ثالثاً : طريقة الصناعة :

تقطع الجريد إلى الأطوال المطلوبة هو المرحلة الأولى في

صناعة الأقفاص . وحسب أنواع الأقفاص المطلوبة تتحدد هذه الأطوال ، فإن كان المطلوب قفصاً للشمام تكون الأطوال ٣٠ سم ، ٢٠ سم . وإن كان القفاص يعد جريد قفص للبرقوق قطع الأطوال ٤٥ سم ، ٣٠ سم و ٢٠ سم ، وهكذا .

وتوضح الصورة رقم (٥) هذه العملية حيث يضع القفاص الجريدة على « الأورمة » ويقطع بالسلاح المقاسات المطلوبة .

صورة رقم (٦)

توضح عملية تسوية أضلاع قطع الجريد لتصبح مربعة بقدر الإمكان ليسهل شقها . وهنا يزيل القفاص الزوائد والنتوءات البارزة في جانبها ويُعدّها لعملية الشق .

صورة رقم (٧)

توضح عملية شق قطعة الجريد الواحدة إلى شطرين باستخدام السلاح .

صورة رقم (٨)

ويظهر فيها القفاص وهو يطابق قطعة الجريد المثقوبة (أداة القياس) بقطعة الجريد المراد تثقيبها . ثم يضع مسمار « العلام » في كل ثقب ويضغط عليه ليترك علامة في موضعه ، وهكذا حتى تتضح أماكن الثقوب على الجريدة ليتولى تثقيبها فيما بعد .

صورة رقم (٩)

يمسك القفاص بالمدقة « الثقيلة » ويدق بها على الماسورة بعد وضعها على المكان المراد تثقيبها ، فتثقب الجريد وتدخل مخلفات الثقوب في قلب الماسورة المجوفة . ولذلك بين الحين والحين يفرغ القفاص ما بداخلها من مخلفات التثقيب . ومما ييسر هذه العملية أن الجريد المستخدم يكون من النوع الأخضر سهل التثقيب .

صورة رقم (١٠)

يقوم القفاص بتقطيع الجريد الجاف إلى قطع صغيرة الأطوال (من ٢٠ إلى ٣٠ سم) تُسمى « بالعصي » أو العيدان وهي التي تغطي جوانب القفص الأربعة .

صورة رقم (١١)

وتوضح الأجزاء الأساسية للقفس وهى رباعيات من كل نوع كما يلي ، وحسب الصورة من أعلى ثم من اليمين إلى اليسار :

- ١ — قفص فراخ كبير .
- ٢ — قفص فراخ « كتاكيت » .
- ٣ — قفص برقوق .
- ٤ — قفص كبير (عداية) .
- ٥ — قفص أكبر (سورناجا) .

ويرى خلف هذه الأنواع كميات كبيرة من الأقفاص الجاهزة المتراصة .

١ — المربعات (قاع القفص) .

٢ — عارضتان للسقف (قفص طويل بسقفه) .

٣ — أربع أيادى .

٤ — علو سقف (القوائم) .

٥ — صيحتان ثلاثات طويل (قفص قصير) .

صورة رقم (١٢)

تركيب قوائم وعوارض القفص ويتبقى تركيب العصي (العيدان) .

التكنولوجيا وصناعة الأقفاص :

والواقع أن حرفة القفاصين — كحرفة شعبية — لا تنعزل عما يجرى بداخل مجتمعنا المصرى من تغيرات اجتماعية وثقافية وتكنولوجية . وإذا كنا قد أشرنا إلى هذه النقطة المحورية بالتفصيل فى دراسة لنا عن حرفة الخيامية ، إلا أن صناعة الأقفاص تتميز بنوع من الخصوصية والتفرد عن كثير من الحرف والصناعات الشعبية الأخرى ، مما يساعد على استمرارها برغم التغيرات التكنولوجية الحديثة .

ولعل هناك أسبابا لذلك ، منها على سبيل المثال : ارتفاع ثمن أقفاص البلاستيك إلى أضعاف أضعاف أقفاص الجريد ، وانتشار النخيل فى كل مكان بمصر مما يوفر الجريد بكميات كبيرة ويضمن قليل ، وانتشار صنّاع الأقفاص فى معظم قرى مصر ، وسهولة نقل ورشة الأقفاص إلى أى مكان حتى ولو بداخل الحديقة أو مزرعة الخضروات ، علاوة على أن طبيعة السلع المنقولة فى الأقفاص المصنوعة من الجريد لا تتطلب أقفاصا متينة ، بل يكفى أنها تحفظها حتى تصل إلى السوق وبالتالي يد المستهلك . فالمراد إذن من القفص أن يُوصّل السلعة سليمة إلى المشتري ، ويُباع معها أيضا ، مما يُيسر عملية البيع والوزن وحساب الثمن ، ويختصر الوقت .

صورة رقم (١٣)

وتوضح عملية تركيب العصي (العيدان) فى جوانب القفص ، وقاعدته وغطائه ، ليأخذ شكله النهائى .

صورة رقم (١٤)

وفىها يظهر القفص فى صورته النهائية بغطائه . والملاحظ أنه « قفص برقوق » مقاس ٤٥ × ٣٠ × ٢٠ سم .

صورة رقم (١٥)

وهى تحوى قفص فراخ صغيرة (كتاكيت) . ويمثل أحد الأنواع التى يصنعها القفاص ، وتلقى الإقبال من ربّات البيوت لاستخدامها فى تربية الدواجن بالمنازل ، ولاحظ فى الصورة باب القفص وهو مفتوح .

صورة رقم (١٦)

وتظهر فيها مختلف أنواع الأقفاص التى يصنعها القفاص وهى من اليمين إلى اليسار :



الفرقة القومية للموسيقى الشعبية

نادية السنوسى

استهل الأستاذ / محمد سالم إدارة الندوة بالترحيب بالضيوف ثم بجمهور الحضور وقام بتوضيح السبب الهام الذى من أجله أقيمت هذه الندوة وهو الإسهام فى خدمة الحركة الفنية والثقافية بوجه عام . وأوضح أن الفرقة القومية للموسيقى الشعبية تؤصل لفن الموسيقى من جهة وتحت الإنسان المصرى على استلهاه تراثه بحيث يكتمل نضجه الفنى من خلال التفاعل بين الأصالة والحداثة من جهة ثانية .

بعد ذلك تحدث الأستاذ / عبد الغفار عوده فرحب بضيوف الندوة وأشار إلى أن فكرة إنشاء الفرقة القومية للموسيقى الشعبية جاءت ضمن خطة عامة لتطوير قطاع الفنون الشعبية لشدة حاجته إلى هذا التطوير .

واستطرد قائلاً : إنه تقدم بخطة التطوير للسيد وزير الثقافة وكان من نتائج هذه الخطة تغيير ١٧ قيادة ومضاعفة عدد الفرق من أربع فرق إلى ثمانى فرق ، كما ترتب أيضاً على هذه الخطة إعادة النظر فى الهيكل التنظيمى للقطاع ، تمثل فى تشكيل مكاتب فنية ومجلس إدارة ووضع لوائح ونظم للعمل وخطة لها أهداف محددة وفلسفة عامة من خلالها يمكن الابتعاد عن الارتجال والعفوية والاقتراب من ديمقراطية الإدارة وجماعية القرار .

رصدت جولة الفنون الشعبية عدداً من الندوات التى تناولت بالمناقشة بعض الموضوعات المتعلقة بهذه الفنون ومن بينها ندوتنا هذه ، وعنوانها « الفرقة القومية للموسيقى الشعبية » . وقد جاءت هذه الندوة فى إطار برنامج الندوات الذى يشرف على تنفيذه قطاع الفنون الشعبية تحت عنوان « لقاء الفنون » ، حيث يتم فى إطاره طرح موضوعات مختلفة ولكنها جميعاً تبحث وتناقش وتدرس كل ما يخص الماثور الشعبى .

ومن الجدير بالذكر أن موضوع هذه الندوة قد فرض نفسه ليس على الساحة الثقافية فقط ، بل وعلى جدول أعمال « لقاء الفنون » أيضاً ، نظراً لأهمية الحدث الثقافى الذى يمثله ميلاد « الفرقة القومية للموسيقى الشعبية » .

وقد اشترك فى هذه الندوة — التى نحن بصدد عرضها ، الفنان الكبير الأستاذ : سليمان جميل ، ورئيس قطاع الفنون الشعبية الأستاذ : عبد الغفار عوده ، وأستاذ الفلكلور بالمعهد العالى للفنون الشعبية الأستاذ : صفوت كمال ، أ.د. أحمد على مرسى أستاذ الأدب الشعبى ورئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة ، وأدار الندوة — الأستاذ : محمد سالم ، وحضرها لفيف من المتخصصين والمهتمين بالفنون الشعبية .

الشعبية ، وبالفرة القومية للموسيقى الشعبية لأنها بيت القصيد .

وأشار إلى أنه سوف يحدد حواراه في عدة محاور كان أولها :

أن الموسيقى ليست مجرد صوت ، وإنما هي محور إنسانى شامل ؛ حيث إنها تشمل الإنسان نفسه ، بمعنى أن الموسيقى تعكس سلوك الإنسان وتعبيره عن قيمه ، أى أنه لو كان سلوك الإنسان سلبيا فهو يأتى من قيمة سلبية والعكس صحيح أيضا .

وأشار الأستاذ / سليمان جميل إلى أن الموسيقى محور من محاور الثقافة المصرية ؛ لأن مادتها الأساسية هي الصوت الذى يعتمد على السمع ، وهى الوسيلة التى تربط الإنسان بالآخر ، الذى هو سر من الأسرار فالأذن تستقبل الغيب وتفهم منه على القدر الذى خلقها الله لتدركه . وأشار هنا إلى أن هذه العلاقة الأثرية الكونية بين نبض الإنسان ونبض الكون هي أخطر ملكة من ملكات الإنسان .

واستطرد قائلاً : إن الإنسان ابتكر نحت الصوت من اللفظ والحرف ، ومن الحرف الكلمة . وهذه الكلمة صوت يرتفع وينخفض والموسيقى أيضا صوت يرتفع وينخفض ؛ ولكن هناك فرق بين صوت الموسيقى وصوت الكلام .

وتابع قائلاً : إن الإنسان عندما بدأ خطواته الأولى على الأرض لم يكن يعرف هذا الفرق ، ولكن مع تطوره عبر الآلاف من السنين اكتشف العلم الذى يصفى صوته . والصوت في حد ذاته عبارة عن تراكم ذبذبات ، وهذه الطاقة الصوتية هي التى تتردد وتسير في الهواء ، وأية كمية من التردد الذبذبى التى تحدث في القافية بانتظام تحدث درجة نغمية ، أما إذا كانت بغير انتظام فهذا هو صوت الصراخ ، أو الكلام ، أو حتى صوت صادر من الطبيعة .

ما نخلص إليه هو أن صوت الموسيقى هو الانتظام والنظام وماعدا ذلك فهو الصوت الفوضى . ويؤكد الأستاذ / سليمان جميل على أن أجمل ما في الطبيعة أن ينتظم الصوت ليصبح نغما . وهذا هو القانون الذى كان مختفيا عن الإنسان ، ولكن بحسه وملكاته استطاع أن يكتشف هذا الانتظام الذى يؤدى إلى النغم ، ثم يأتى دور التجربة والعلم . وهنا يشير الأستاذ / سليمان جميل إلى أن الكلام هو الوسط بين التردد المنتظم وغير المنتظم ، والكلام

وأشار الأستاذ عبد الغفار عوده إلى أن قطاع الفنون الشعبية له أهمية خطيرة حيث إن الحوار الذى يجريه مع الجمهور يتم مع وجدانه وعقله ، ومن هنا تأتى أهمية دور القطاع .

وأوضح أن صاحب فكرة الفرقة القومية للموسيقى الشعبية هو الوزير الفنان « فاروق حسنى » . وهكذا التقى فكر الوزير بالحلم الذى طالما تمنيت وجوده .

على أن المشكلة التى أرقنتنى هي الندرة الشديدة في مجال الموسيقى الشعبية وعندما طرحت هذه المشكلة على السيد الوزير وجدت أصرا را منه على إنشاء الفرقة لكى نحصى هذه الفنون من الاندثار .

وقفز في ذهنى على الفور اسم الفنان الكبير ، الأستاذ / سليمان جميل الذى لا يستطيع غيره أن يتحمل مسئولية هذه الفرقة الحلم .

ولقد تسلم الأستاذ / سليمان جميل مسئولية الفرقة وفي وقت قصير جداً وصل بها إلى هذا المستوى المشرف ، لا لشيء إلا لإيمان سليمان جميل وحماسه وحبه لهذا العمل .

وأكد عبد الغفار عوده أن هذه الفرقة تمثل مصر وليس وزارة الثقافة فقط ، أو قطاع الفنون الشعبية ، وأنها جديرة فعلاً بالقيام بهذا الدور . كما عبّر في نهاية كلمته — عن فرحته الغامرة بهذه الفرقة التى ولدت في ريعان شبابها بفضل إيمان الأب الروحى لها سليمان جميل . ثم توجه بالشكر لكل من ساهم في هذا العمل كالأستاذ ناصر الأنصارى الذى ضم الفرقة لبرنامج الأوبرا وبرنامج وزارة الثقافة .

كما وجه شكره أيضا للأستاذ / محمد سالم الذى احتضن فكرة إقامة هذه الندوة .

وتمنى الأستاذ / عبد الغفار عوده أن يستمر نجاح الفرقة وتقدمها مؤكداً على أن الأستاذ / سليمان جميل لديه الكثير ، وأن ما حدث هو مجرد بداية ، سوف تأتى بعدها مراحل عديدة لاكتمال الفرقة الحلم ، كما تمنى التوفيق لكل العاملين بهذه الفرقة الوليدة والتقدم المستمر .

ثم تحدث الأستاذ / سليمان جميل :
فرحب بداية بكل الحاضرين من المهتمين بالفنون

مرتبط باللغة . ونحن نعرف قيمة اللغة في حياتنا ، وكيف أنها صانعة الحضارة . واستطرد متطرقاً للمحور الثاني الذي يتعلق بالصوت باعتباره أداة إتصال يعبر بها الإنسان عن نفسه ، ولكن مهما وصلت الكلمة للميزان الإيقاعي لا يمكن أن يكون لها التأثير الشمولي العميق كما هو الحال بالنسبة للنغمة وتأثيرها على الإنسان ؛ ذلك أنها حوار بين الإنسان ومشاعره .

ثم انتقل الأستاذ / سليمان جميل للمحور الثالث وهو يرتبط بالأول والثاني ، إذ يتحدث فيه عن الموسيقى ومدى تأثيرها على حياة الإنسان في كل الظروف ، حتى في أوقات الحرب تكون الموسيقى والأغاني الحماسية عاملاً مؤثراً ، وأستشهد بمحور من محاور المقاومة الوطنية . وذكر إن هتلر كان قد أصدر مرسوماً بإعدام كل من يسمع موسيقى شوبان ولكنه لم يستطع أن يمحو الحان شوبان ، مما يدل على أن الموسيقى لا يمكن أن تمحى أو يتحدد دورها وتأثيرها ؛ ذلك أنها قادرة على الانتقال من وجدان إلى وجدان .

ونصل إلى المحور الرابع والأخير

وفيه أشار الأستاذ / سليمان جميل إلى أن مسئولية الاهتمام بالغناء الشعبي لا يمكن أن تكون مسئولية فرد ، إنما هي مسئولية جماعية ، ولابد أن يعرف كل مصري ما هو أصيل وعميق في ثقافته ، ولابد أن يدافع عنه بوسيلة فعالة ألا وهي العلم ، فهو الطريق الوحيد لمعرفة التطور السريع الذي يطرأ على الثقافة في مجتمعنا . ولابد هنا أن نعترف أن الموسيقى علم بجانب أنها فن ، ولابد لنا من معرفة كل ما هو جديد ومحاولة تطويره وفقاً للمواصفات الشرقية والملائمة لثقافتنا .

ولم ينس الأستاذ / سليمان جميل أن يشيد بالدور الرائد لصديقه الأستاذ الدكتور / أحمد على مرسى في خدمة الفنون الشعبية ؛ حيث أقنع الرئيس السادات بأهمية إنشاء المعهد العالي للفنون الشعبية ، ولولا الدكتور مرسى لما أقيم هذا المعهد إلى الآن .

وذكر أنه كان أول من حضر بالمعهد العالي للفنون الشعبية في علم الموسيقى الشعبية ، وأكد أن ذلك كان بفضل د. أحمد مرسى وكفاحه في هذا المجال . وبكل الحب والعرفان بالجميل أشار إلى الدور الرائد للدكتور / عبد الحميد يونس

والأستاذ / رشدى صالح وكفاحهما المشرف ؛ ولكن الميدان مازال يحتاج إلى الكفاح والنضال للوصول إلى المنهج العلمى . كما أكد أننا نحتاج إلى المزيد من العمل والعلم ، فمثلاً في مجال قصور الثقافة لابد من إعادة صياغة دورها ، من أجل أن يصل تأثيرها إلى كل أرجاء مصر .

وأضاف أن الفلاح المصرى لم يتم الاهتمام به وثقافته إلا بعد الثورة ، ولكن لابد من أن تسير هذه الثقافة إلى الامام ، وأن يحدث لها ما يسمى بالتأصيل التاريخى العلمى . فالثقافة كلها رموز ولابد من معرفة هذه الرموز ؛ لأن عاداتنا وتقاليدينا جديرة بكل الحب والاحترام .

ثم تحدث بعد ذلك الأستاذ الدكتور / أحمد على مرسى ، فوجه التحية للأستاذ الجليل / سليمان جميل ولكل الأساتذة المشتركين في الندوة ، ووجه تحية خاصة لجمهور الحضور من المهتمين بالأدب الشعبى والموسيقى الشعبية ، والفنون الشعبية عامة .

وأشار د. أحمد مرسى إلى موقف مؤسف تتعرض له ثقافتنا الشعبية كلها ، وعلى أكثر من مستوى ؛ فمثلاً كل ما يحمل معنى شعبى يحمل معه معنى التذبذبة مثل الكساء الشعبى والغذاء الشعبى إلخ . وللأسف ينطبق هذا على الفن الشعبى ، وكان كلمة شعبى تساوى كل ما هو دون المستوى الراقى . وأن ما يزيد من أسفه حدوث هذا علناً في أجهزة الإعلام ، وعلى رأسها الإذاعة والتلفزيون . وأول مظهر من مظاهر عدم الاهتمام بثقافتنا الشعبية هو شيوع عبارة « الفلكلور الشعبى » بين مقدمى البرامج وما تحمله هذه العبارة من مغالطة كبيرة ؛ لأنه إما أن نقول « فلكلور » وهى بمفردها تعنى « المأثور الشعبى » وإما أن نقول المأثورات الشعبية ؛ لأنه لا يوجد شيء على الإطلاق أسمه فلكلور شعبى . هذا إلى جانب الشكل غير الحضارى الذى تعامل به برامج الفن الشعبى على الشاشة الصغيرة ، وأكد على أن هذا يمثل إهانة لتراثنا الشعبى ، ولابد من وقفة لإعادة النظر في كل ما يحدث .

ويتطرق د. أحمد مرسى إلى دور الرواد الذين ناضلوا من أجل إعلاء شأن هذا التراث وعلى رأسهم الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس ، ودوره الرائد في إبراز دور الفنان الشعبى في مصر ، والتطلع إلى مكانة مرموقة لهذا الفنان الذى يمثل الأصالة والعراقة والحضارة ، والذى اقتصر دوره

على عرض جزء من فنه في إحدى المراحل في حفلة من حفلات عيد الثورة ، أو عيد العلم ، أو غيره . وهذا هو ما يحول الماثور الشعبي إلى مجرد ديكور فقط .

ولقد كان من ضمن أحلام أستاذنا د. عبد الحميد يونس — رحمه الله — أن يدخل الفنان الشعبي الأوبرا ليؤدي عليها فنه بكل وقار وعراقة . والحمد لله أن هذا حدث بالفعل . واستطرد الدكتور / مرسى قائلاً : ولا يسعنى هنا إلا أن أتوجه بالشكر لمن تحقق على أيديهم هذا الحلم ، وليس بغريب أن يدخل الفنان الشعبي الأوبرا على يد عبد الغفار عوده وناصر الانصارى وسليمان جميل : لأن هذا ليس غريباً على فنونهم وحبهم لجذورهم .

ووجه د. أحمد مرسى الشكر العميق لكل من ساهم في تغيير صورة الفنان الشعبي ، وأنه على الحياة الثقافية أن تعترف بمن يلبسون الجلابيب واللبن ويلفون رؤوسهم بالوشال الأبيض ، لقد أن لهم الآن أن يدخلوا هذا المكان الذي كان مقصوراً على أصحاب الياقات البيضاء وربطات العنق الفاخرة والحلّ الداكنة .

وإن كان هذا يعنى شيئاً فهو يعنى أننا بدأنا نعى ما يتحدث به المثقفون وأصحاب الرأي من حديث عن الهوية والذاتية والوطنية . لقد كان هذا الكلام في الماضي مجرد شعارات ، أما الآن فقد أصبح واقعاً حياً . ولكن أشير هنا إلى أن ذلك لابد أن يقود إلى منهج في التعامل مع هذه الفنون وأصحابها ، وليس إلى مجرد اقتناع عبد الغفار عوده والأستاذ سليمان جميل . وأشار د. مرسى بالدور الرائد الذي يقوم به عبد الغفار من خلال موقعه في قطاع الفنون الشعبية الذي ترجمه إلى برنامج يكون فيه للفنون الشعبية دورها المحترم ضمن إطار برامج وزارة الثقافة . وقد كان دور القطاع في الماضي لا يتعدى مجموعة عروض مسرحية موسمية . وأخيراً أشار د. أحمد إلى سعادته الغامرة لأنه عاش هذه اللحظة الجميلة التي تحقق فيها حلم أستاذه د. عبد الحميد يونس ، وهوان يدخل الفنان الشعبي دار الأوبرا بمنتهى الشموخ . وأضاف أنه لابد أن أشيد بهذه الفرقة وأن أسجل أنها جديرة بكل الاحترام ، وأتمنى لها المزيد من النجاح والتقدم .

بعد ذلك تحدث الأستاذ / صفوت كمال فتوجه بالتحية لكل السادة الضيوف والسادة الزملاء ، ثم بدأ حديثه مؤكداً

أننا صناع حضارة ومع هذا تنتسب من بين أيدينا عناصر هذه الحضارة . فكيف لا يكون لدينا تسجيل كامل مثلاً لآلاتنا الموسيقية القديمة ، مُثْبِتاً تعجبه من أنه وجد في السويد مجموعة كاملة من هذه الآلات في حين أننا ليس لدينا هذه المجموعة ؟ !!

ويوضح الأستاذ / صفوت أن تجربة الفرقة القومية للموسيقى الشعبية ليست الأولى من نوعها في هذا المجال ، وأكبر شاهد على ذلك أن الأستاذ / سليمان جميل نفسه كان له تجربة سابقة مر عليها الآن ٣٠ عاماً ولا يحق لنا أن ننسى ذلك ، وكيف ننسى دور الأستاذ سليمان جميل في تجميع وتسجيل الموسيقى الشعبية في أرشيفه الخاص ؟!

وأشار الأستاذ / صفوت كمال إلى الحركة العلمية التي قادها د. عبد الحميد يونس وحركة أحمد رشدي صالح وزكريا الحجاوي ، وهو أول من أتى بالفلاحين في ٢٣ يوليو ١٩٥٧ م على مسرح الأزيكية ، وكان ذلك بتكليف من يحيى حقي وتحت رعاية د. حسين فوزي .

وأضاف أن الحديث عن الفرقة القومية للموسيقى الشعبية لابد وأن يصحبه عمل شاق لا ينتهي ، وأكد ضرورة عمل متحف للفرقة ، وأن يكون شاملاً ، وأن تتوافر له شروط العرض الجيد ، والحفظ المناسب . كما طالب بتكوين فريق عمل من تلاميذ الأستاذ سليمان للقيام بتصنيف هذه الآلات ، ويمكن الاستعانة في هذا الجانب بالدراسات الأكاديمية — الماجستير والدكتوراه — التي نوقشت في جوانب الموسيقى الشعبية .

وأضاف : إن الفنان الشعبي يحاول أن يكشف عن الخبرات الإبداعية الكامنة سواء أكان بالموسيقى أو الغناء أو الرقص : لأن كل ذلك يؤدي في النهاية إلى هدف واحد هو الحفاظ على استمرار الماثور الشعبي حياً متفاعلاً مع الحياة والناس ، وإن الاختلاف في وسائل التعبير سواء اللون أو الخط أو النغم أو الحركة أو الإشارة أو حتى الإيماءة لا يغير من قيمة العمل ، ومن أجل هذا يتميز الفن الشعبي عن سائر الفنون الأخرى ، لأن هذا كله يمارس في آن واحد ، فنرى أن الموسيقى لا يمكن أن تؤدي بغير الزى الجميل ولا بغير ما يصحبها من حركة ، وهذا يدل على وجود علاقة تبادلية بين الفنان وتراثه وبيئته المحيطة وعاداته وتقاليده وقيمه . وأوضح أن الفنان الشعبي هو صوت الجماعة وعليه أن يعبر

عن الموروث الثقافي لهذه الجماعة ، ومن هنا تأتي خطورة التعامل مع الفن الشعبى دون النظر إلى العلاقة الوثيقة بين تقدم الفنان الشعبى وتقدم المجتمع ، حيث إنه يتقدم بتقدمه . والفنان الشعبى هو أداة إبراز القيم الجمالية والقومية التى تعبر عن شخصية المجتمع أو الأمة ، وعليه أن يقدمها دائما فى شكل جيد ويحفظ لها كبرياءها ؛ فهذه القيم نابعة من عمق التاريخ .

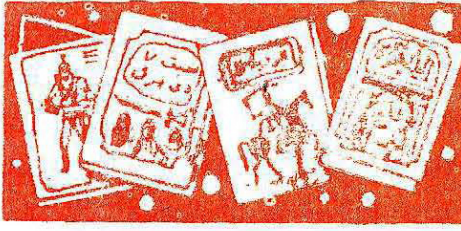
وأكد أن الفولكلور مرتبط بالهوية القومية ، وأنه جزء أصيل فى الثقافة العربية قبل أن يعرف فى المجتمعات الغربية ، وقد أسماه « أحمد أمين - أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء - الفنون الشعبى . وحقيقة الأمريصنف ابن خلدون مؤسس علم الاجتماع على أنه فولكلورى ؛ لأنه أول من تنبه لأشعار العامة وإلى أهمية المواويل والأزجال . ويؤكد الأستاذ / صفوت كمال على ضرورة تقديم الفن الشعبى الأصيل فى إطار ثقافى واع وجيد وجدير بالاحترام . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فعلى الفرقة القومية للموسيقى الشعبى أن تنمى الوعى القومى وتقدم الفن المصرى بشكل مشرف للمصريين ولغير المصريين أيضا ، فهى بمثابة سفير فوق العادة . وقد وجه الأستاذ / صفوت كمال

تحية خالصة إلى الأستاذ / سليمان جميل وإلى الأستاذ / عبد الغفار عوده وإلى كل من ساهم بجهد كبير أو صغير فى انجاح هذا العمل الكبير ، والذي ظهر بمستوى مشرف ، وطالبهم بالمحافظة عليها لتكون قلعة للموسيقى الشعبى عن طريق توفير الإطار العلمى لها ، وأكد أن هذا ليس صعبا على الأستاذ / سليمان جميل فهو له تجاربه الثرية المعروفة والمذاعة فى إستلهاام الموسيقى الشعبى ، إلى جانب حصوله على العديد من الجوائز المحلية والعالمية ، بالإضافة إلى جهده العلمى المتميز المتمثل فى كثير من المحاضرات فى مجال الفن الشعبى عامة والموسيقى الشعبى خاصة عندما كان مستشارا ثقافيا لمصر فى النمسا .

وفى النهاية وجه الأستاذ / صفوت كمال شكره العميق للوزير الفنان / فاروق حسنى مؤكدا على أن ما يفعله فاروق حسنى ينبع فى المقام الأول من كونه فنانا يعرف أهمية هذا التراث المصرى العريق .

وبانتهاء كلمة الأستاذ صفوت كمال ، فتح باب الحوار بين الجمهور والسادة المشاركين فى اللقاء حول قضايا الفلكلور عامة ، والموسيقى الشعبى ، والفرقة القومية للموسيقى الشعبى خاصة .





مكتبة الفنون الشعبية



الشفافية والكتابة

تأليف : والتر ج . أونج
ترجمة : د . حسن البنا
مراجعة : د . محمد عصفور

عرض : حسن سرور

ويقول د . علي محمود إسلام الفار : « يرى لويس هنري مورجان (١٨١٨ — ١٨٨١) أن التقدم التكنولوجي يؤدي إلى حدوث تغيرات جوهرية في النظم الاجتماعية السائدة مثل العائلة ، ونظام الملكية ، والحكومة » [في كتابه « الأنثروبولوجيا الاجتماعية » الدراسات العقلية في المجتمعات البدائية والقروية والحضرية — هذا الكتاب ببليوجرافيا مسهبة ودقيقة لإنجازات البنائية الوظيفية الأنجلو أمريكية] وقد كان مورجان نموذجا لعصر يتساعل علماءه عن أصل النظم الاجتماعية ، راغبين في إعادة تركيب التاريخ البشري . ذلك هاجس النصف الثاني من القرن التاسع عشر [سير هنري مين « القانون القديم » ١٨٦١ : باخومن « حق الأم » ١٨٨٦ : فوستيل دي كولانج « المدينة العتيقة » ١٨٦٤ : تايلور « أبحاث في التاريخ القديم للجنس البشري » ١٨٦٥ : مورجان « المجتمع القديم » ١٨٧١ : فريزر « الغصن الذهبي » ١٨٩٠] وأرى أن كتاب فردريك إنجلز « أصل العائلة والملكية الخاصة » ليس أكثر من أصداء لهذه الكتابات وأيضاً تأكدت فكرة التمرکز حول العرق أو المركزية الأوروبية .

ومع بدايات القرن العشرين بدأت الدراسات الميدانية (العقلية) الموجهة والمقصودة : دراسة ريفرز عن « التودا » في جنوب الهند (١٩٠٦) ، وراي كليف براون عن

ما الثقافة ؟ سؤال الهوية الإنسانية . سؤال الوعي الإنساني والمراجعات الدائمة والآفاق حين تتعدد البصائر والمصائر ، ويكون هنا وهناك هذا الفضاء للخبرة والمعلومات الصائبة / الخاطئة دوماً . وهل يكون أكثر من التحيز الواعي وغير الواعي من اكتشاف النار إلى المفاهيم والرموز والعلامات ، ومن الكتابة الجدارية والمسمارية إلى الأبجدية واستخدام الكمبيوتر ، ومن كتابة التاريخ على الجسد الإنساني ضمن شعائر التكريس (التأهيل أو المرور) ونظام طبقات العمر إلى فلسفة الجسد وما النص والتفكيكية .

قد يكون تايلور (١٨٣٢ — ١٩١٧) أشعل النار بتعريفه للثقافة بأنها : « ذلك الكل المعقد الذي يتضمن المعرفة والعقيدة والفن والأخلاق والقانون والعرف وكل المقومات الأخرى التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضواً في مجتمع » . (الثقافة البدائية — ١٨٧١) . ويرى الأنثروبولوجيون — علماء الأنثروبولوجيا الاجتماعية تحديداً — أن تايلور هو أبو الأنثروبولوجيا البريطانية . وقد وجه اهتمامه إلى موضوعات كثيرة منها : اللغة والأساطير والعادات والمعتقدات والدين والفن ، واعتمد في كتاباته على تقارير متحيزة ولا يمكن الوثوق بها (تقارير الرحالة والبحارة والمغامرين والمبشرين والمستعمرين ورجال الإدارة) ومن ثم رجع إلى أكثر من مصدر للمقارنة .

الاجتماعى التى تتناول تقابلات الشفاهية والكتابية : سواء اكان ذلك من الناحية النظرية او فى البحوث الميدانية . (ص ٥٣) وايضا انظر (ص ٥٢) .

ولما كان الكتاب يهتم أساسا بالثقافة الشفاهية وبالتغيرات فى الفكر والتعبير التى تطرحها تكنولوجيا الكتابة والطباعة عبر التقابلات بين ما هو شفاهى وما هو كتابى ، على أساس أن الطباعة تدعم تأثيرات الكتابة على الفكر والتعبير ، فسوف نتناول ثلاثة تقابلات لنتكشف النسق المعرفى المضمون .

التقابل الأول :

هومروس / افلاطون

فى الفصل الثانى : « الاكتشافات الحديثة للثقافات الشفاهية الاولى » ينسب هافلوك فى كتابه « أصول الكتابة الغربية » (١٩٧٦) « صعود نجم الفكر التحليلى اليونانى إلى إضافة اليونان الحركات إلى حروف الأبجدية . فقد كانت الأبجدية الأصلية التى اخترعتها الشعوب السامية تتكون من الحروف السواكن وبعض الحروف شبه اللينة فقط ، وبإضافة الحركات ، وصل اليونان إلى مستوى جديد ، وضع فيه عالم الصوت المزاوغ داخل إطار تجريدى تحليلى بصرى . وقد كان الوصول إلى هذا المستوى إرهاسا بإنجازات اليونان العقلية التجريدية المتأخرة ، وعمل على تحقيقها » . (ص ٨٥) .

وفى سياق تناول المشكلة الهومرية والتى أثارت مناقشات استمرت أكثر من ألفى سنة تباينت الأسئلة : من هومروس ؟ لماذا تختلف الإلياذة والأوديسة عن الشعر اليونانى ؟ وما هى أصولهما الغامضة ؟ وما هى الحبكة الجيدة ؟ وهل هناك قصور فى خلق الشخصيات ؟ . وتصور البعض أن هومروس لم يكن يستطيع الكتابة ، ووصل الأمر إلى إنكار وجود هومروس أصلا .

إلى أن قدم ميلمان بارى اكتشافه استناداً على ج.إى. إبلندث وهـ. دونتسر « اعتماد اختيار الكلمات وأشكالها فى القصائد الهومرية على وزن البيت السداسى [المؤلف ارتجالاً] ، وملاحظة أرنولد ثن جنب « البناء القائم على الصيغ فى شعر الثقافات الشفاهية المعاصرة » ، وتمييز م. موركو « غياب الذاكرة الحرفية فى الشعر الشفاهى لمثل هذه الثقافات » ، ووصف جوس « الثقافات الشفاهية والبنىات

جزر الاندلمان (١٩٢٢) ، ودراسة مالىنوفسكى عن جزر التربويرياند (١٩٢٢) ، وإيفانز هريتشارد عن الأزاندى (١٩٣٧) ، وبدأ الانشغال بالبناء الاجتماعى والانساق الاجتماعى والدور والوظيفة والنظام وغيرها من المفهومات . وتتأكد فكرة استمرار البناء عبر الزمن أو الثبات . وفى هذا السياق أيضا عنصرية أوروبية ومركزية غربية .

والكتاب الذى سوف نعرضه نقله إلى اللغة العربية الدكتور حسن البنا (عضو هيئة التدريس فى كلية الآداب ، قسم اللغة العربية ، جامعة الزقازيق) عن النص الانجليزى : « Orality and Literacy » [عنوان رئيسى] « The Technologizing of the world » [عنوان فرعى] وعنوان الكتاب باللغة العربية « الشفاهية والكتابية » صادر ضمن سلسلة « عالم المعرفة » رقم ١٨٢ ، فبراير ، ١٩٩٤ م [سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - الكويت] ومؤلفه والترج . أونج المهتم بموضوع الشعر ، والأدب بوجه عام ، فى بعده : الشفاهى والكتابى . ويمثل الكتاب الذى بين أيدينا خلاصة مفيدة لإنشغاله بالموضوع منذ أواخر الأربعينيات . وكتب المؤلف الأخرى ومقالاته تكشف عن خيط متصل من البحث فى الموضوع من جوانب متعددة ، وتجعلنا أمام مؤلف ثقة حظى بإحترام الدارسين فى حقول معرفية مختلفة مثل النقد الأدبى والنظرية الشفاهية والثقافة الغربية بشكل عام . هكذا قدم البنا أونج فى دراسته الاولى والتى تسبق ترجمة الكتاب والمعنونة « النظرية الشفاهية وموقع الأدب العربى منها » (ص ١٤) .

وفى الفصل الأول : « شفاهية اللغة » يحدد أونج جماعته المرجعية : « أما أعظم انفتاح على التقابل بين الأنماط الشفاهية والأنماط الكتابية للفكر والتعبير فلم يحدث فى مجال علم اللغة ، وصفيا كان أو ثقافيا ، بل كانت البداية الواضحة فى مجال الدراسات الأدبية مع بحث ميلمان بارى (١٩٠٢ — ١٩٣٥) عن الإلياذة والأوديسة . وبعد وفاة بارى المفاجئة استكمل عمله ألبرت لورد ، وزاد عليه فى بحوث تالية إريك أ. هافلوك وآخرون . وهذه الأعمال وما يتصل بها (بارى ١٩٣١ : لورد ١٩٦٠ : هافلوك ١٩٦٢ : مكوهان ١٩٦٢ : اكبيوه ١٩٧٩ : إلخ) يشار إليها بانتظام فى الدراسات المنشورة فى علم اللغة التطبيقي وعلم اللغة

الميزة للشخصية التي تنتجها هذه الثقافات بأنها حركية لفظية ، (ص ٧٢) .

ويقول أونج : « أما اكتشاف بارى الناضج المطروح في رسالته الباريسية للدكتوراه (١٩٢٨) فيمكن أن نضعه على النحو الآتي : يرجع كل ملمح من ملامح الشعر الهومري تقريباً إلى الاقتصاد المفروض عليه بسبب الطرق الشفاهية في الإنشاء . وهذه الطرق يمكن استكشافها من خلال دراسة دقيقة للشعر نفسه حالما ينحى المرء جانباً ما لديه من أفكار عن عمليات التعبير والفكر المتأصلة في النفس الإنسانية لدى أجيال من ذوى الثقافة الكتابية » (ص ٧٤) .

وقد كان لهذا الاكتشاف أثره العميق في تناول المسألة الهومرية وطرح العديد من القضايا التي تعنى بالشعر الشفاهي : اعتماد اختيار الكلمات وأشكالها على وزن البيت السداسي ، دقة اختيار النعت ، الضرورة الشعرية هي التي تقرر بطريقة أو بأخرى اختيار الكلمات لدى أي شاعر يلتزم بالوزن ، العبارات النموذجية الجاهزة أو سابقة التجهيز ، الصيغ والصفة المتوقعة ، الرواسم (الكليشيهات) المفضلة لدى جمهور الشعراء التقليديين .

وفي كتاب آخر لهافلوك « مقدمة إلى أفلاطون » (١٩٦٢) : « إن استثناء أفلاطون للشعراء من جمهوريته كان في الحقيقة رفضاً منه للتفكير البدائي التراكمي التجميعي ذي الأسلوب الشفاهي المتأصل في عمل هومروس وذلك حرصاً منه على التحليل الثاقب أو التشريح المدقق للعالم والفكر ، وهو ما لم يكن ممكناً في حد ذاته إلا من خلال استيعاب الأبجدية في النفس اليونانية » (ص ٨٤) .

ويفسر أونج : « على أن العلاقة بين اليونان الهومرية وكل ما ناضلت من أجله الفلسفة بعد أفلاطون كانت في الحقيقة منطوية على صراع الأضداد بشكل عميق ، برغم ظهورها على السطح في صورة ودية ومتواصلة . ورغم أن هذا الصراع كان غالباً على مستوى اللاوعي أكثر من مستوى الوعي . لقد اتلف هذا الصراع لاوعي أفلاطون نفسه . ذلك أن أفلاطون يبدى في فايدروس والرسالة السابعة تحفظات جادة نحو الكتابة ، باعتبارها طريقة آلية وغير إنسانية لاستيعاب المعرفة ، بل إنها لا تجيب عن سؤال ولا تحفظ ذاكرة ، مع أن التفكير الفلسفي الذي كافح أفلاطون نفسه من أجله ، كما نعلم الآن ، يعتمد على الكتابة اعتماداً كلياً . فلا عجب

إذن أن قارم كل ما تتضمنه هذه النتائج الظهور على السطح وقتاً طويلاً حتى بدأت أهمية الحضارة اليونانية القديمة تظهر للعالم في ضوء جديد تماماً : حيث أصبحت تقف في التاريخ الإنساني علامة على لحظة الصدام المباشر بين الكتابية الأبجدية المستوعبة استيعاباً عميقاً من جهة ، والشفاهية من جهة أخرى » (ص ٧٩ — ٨٠) .

وإذا نظرنا إلى الفصل الرابع « الكتابة تعيد بناء الوعي » سنجد أونج ينتخب إعتراضات أفلاطون على الكتابة ويرى أن هذه الاعتراضات المثارة اليوم ضد الحواسيب هي في جوهرها الاعتراضات نفسها التي أثارها من قبل أفلاطون (ص ١٥٨ — ١٥٩) .

التقابل الثاني : الثقافات / الحواس

في الفصل الرابع : « الكتابة تعيد بناء الوعي » يقول أونج : « ويبقى ، بعد كل ما قلناه عن الأبجدية السامية ، أن اليونانيين قد فعلوا بالتأكيد شيئاً ذا أهمية سيكولوجية كبرى عندما طوروا أول أبجدية كاملة فيها حروف علة . ويعتقد هافلوك (١٩٧٦) أن هذا التحول الجوهرى الكامل تقريباً للكلمة من الصوت إلى الصورة أعطى الثقافة اليونانية القديمة تفوقها الفكري على الثقافات القديمة الأخرى . ذلك أن قارئ الكتابة السامية القديمة يعتمد على مادة غير مكتوبة إلى جانب المادة المكتوبة ، حيث كان عليه أن يعرف اللغة التي يقرأها لكي يعرف أي الحركات عليه أن يضعها بين الحروف الصوامت . فالكتابة السامية كانت لاتزال إلى حد كبير جزءاً من عالم حياة إنسانية يقع خارج النصوص . أما الأبجدية اليونانية ذات حروف العلة فكانت أبعد عن ذلك العالم (على النحو الذي إتخذته أفكار أفلاطون) . لقد حلت هذه الأبجدية الصوت بشكل أكثر تجريداً إلى مكونات مكانية . وكان يمكن استخدامها لكتابة كلمات أو قراءتها حتى من لغات لا يعرفها المرء (مما سمح بحدوث بعض مظاهر عدم الدقة بسبب الاختلافات الفونيمية بين اللغات) . وكان الأطفال يستطيعون أن يكتسبوا الأبجدية اليونانية وهم صغار يعرفون مفردات محددة . (لاحظنا من قبل أن الحركات تضاف إلى الصوامت في المدارس الإسرائيلية من أجل الأطفال حتى الصف الثالث تقريباً) . وهكذا كانت الأبجدية اليونانية سبباً إلى الديمقراطية بمعنى أنه كان من

الناس أكثر من اتفاهه مع الأشياء اللا شخصية ، (١٥١)

ثم ننتقل في الفصل الخامس : « الطباعة والفراغ والاكتمال » إلى الثقافة الشفاهية الثانية : « وقد نقلنا التكنولوجيا الإلكترونية في الوقت نفسه مع التليفون والراديو والتلفزيون والأنواع المتعددة من أشرطة التسجيل إلى عصر « الشفاهية الثانية » . وهذه الشفاهية الجديدة فيها مشابهاً مدهشة مع الشفاهية القديمة بما تتصف به من روحية المشاركة وبتعزيزها للإحساس الجماعي ، وتركيزها على اللحظة الحاضرة ، بل استخدامها للصيغ كذلك . ولكنها في جوهرها شفاهية تعرف ما تريد وأشد وعياً بذاتها وتقوم على الدوام على أساس الكتابة والطباعة ، اللتين تعدان جوهريتين لصناعة الأجهزة وتشغيلها واستخدامها كذلك .

وتماثل الشفاهية الثانية الشفاهية الأولية وتختلف عنها على السواء بصورة مدهشة . فمثل الشفاهية الأولية ، ولدت الشفاهية الثانية إحساساً قوياً بالمجموع ؛ ذلك أن الاستماع إلى كلمات منطوقة يشكل السامعين في مجموعة أو جمهور حقيقي ، تماماً كما أن النصوص المكتوبة أو المطبوعة تجعل الأفراد يخلون إلى أنفسهم . لكن الشفاهية الثانية تولد إحساساً بمجموعات أكبر بكثير من تلك التي تولدها الثقافة الشفاهية الأولية ، فنحن نعيش الآن في « العالم القرية » على حد تعبير مكلوهان . وفضلاً على هذا كان الشعب الشفاهي ، قبل الكتابة ، ذا عقلية جماعية ، لأنه لم تكن ثمة بدائل ممكنة ، أما في عصر شفاهيتنا الثانية ، فقد أصبحنا ذوي عقلية جماعية عن قصد وتعمد ، فالفرد يشعر أنه ، بوصفه فرداً ، يجب أن يكون لديه حس اجتماعي .

وخلافاً لأفراد الثقافة الشفاهية الأولية ، الذين ينظرون إلى الخارج لأنهم لم تتح لهم فرصة النظر إلى الداخل ، فإننا ننظر إلى الخارج لأننا نظرنا إلى الداخل . كذلك فإنه في حين تعلل الشفاهية الأولية من التلقائية ، لأن التأملات التحليلية التي تحققها الكتابة غير متاحة ، تعلل الشفاهية الثانية من التلقائية لأننا قررنا بعد التأمل التحليلي أن التلقائية مطلب جيد . وهكذا نخطط أحداث حياتنا بعناية لكي نكون متأكدين من أنها تلقائية تماماً . (ص ٢٤٤ — ٢٤٥) .

السهل على كل واحد أن يتعلمها . كما كانت كذلك سبباً إلى العالمية إذ مهدت طريقاً لاستيعاب اللسان الأجنبية . وقد أرمض هذا الإنجاز اليوناني الذي حول عالم الأصوات الماروغ إلى مقابلاته المرئية (التي لا تتصف بالكمال طبعا) بالتطورات اللاحقة وادى إلى تحقيقها .

ويبدو أن بناء اللغة اليونانية ، باختلافه عن نظم أخرى مثل النظام السامي الذي سمح بحذف الحركات من الكتابة ، كان ميزة عقلية أساسية حتى لو كان ذلك بطريق المصادفة . وقد اقترح كيركهوف (١٩٨١) أن الأبجدية الصوتية الكاملة ، تفضل نشاط النصف الأيسر في المخ أكثر من نظم الكتابة الأخرى ، وهكذا تعزز هذه الأبجدية الفكر التحليلي المجرد على أسس عصبية فسيولوجية . (ص ١٧٥ — ١٧٦) .

وفي الفصل الثالث وبعد أن يستعرض أونغ سمات الفكر والتعبير في الثقافة الشفاهية الأولية [عطف الجمل بدلاً من تداخلها ، الأسلوب التجميعي في مقابل التحليل ، الأسلوب الإطنابي أو الغزير ، الأسلوب المحافظ أو التقليدي ، القرب من عالم الحياة الإنسانية ، لهجة المخاصمة ، الميل إلى المشاركة الوجدانية في مقابل الحياد الموضوعي ، التوازن ، موقفية أكثر منها تجريدية] يقول : « ومن الواضح أن معظم خصائص الفكر والتعبير القائمين على أساس الشفاهية ، وهي الخصائص التي ناقشناها من قبل في هذا الفصل ، ترتبط ارتباطاً حميماً بالنظام الصوتي الذي يدركه البشر ، وهو نظام يفضي إلى التوحيد وإلى الاتجاه نحو المركز ، نحو الداخل . والنظام اللغوي الذي يسود فيه الصوت يتفق مع الميل التجميعي (المساعدة على الائتلاف) أكثر من إتفاهه مع الميل التحليلي ، التجزئية (التي سوف تأتي مع الكلمة المكتوبة ، المرئية ، لأن البصر حاسة تجزئية) . وهو يتفق كذلك مع النظرة الكلية المحافظة (المتمثلة في الحاضر المستقر الذي يجب أن يحتفظ به سليماً ، وفي التعبيرات القائمة على الصيغة التي يجب أن يحتفظ بها دون تغيير) ، ومع التفكير الواقفي (المرتبط بالنظرة الكلية أيضاً ، حيث يكون الفعل الإنساني في المركز) أكثر من إتفاهه مع التفكير المجرد . كذلك يتفق مع تنظيم له صيغة إنسانية للمعرفة التي تدور حول أفعال الكائنات الإنسانية أو تلك التي تتعامل معاملة البشر أي مع الأشخاص الذي أصبحوا جزءاً من دخيلة

التقابل الثالث :

الادب / النقد

في الصفحة الأولى من مقدمة الكتاب يقول أونج : « ولا يتعلق موضوع هذا الكتاب بأى « مدرسة » للتأويل ، فليس ثمة مدرسة للشفافية والكتابية أو شيء يضاهى المدرسة الشكلائية أو النقد الجديد أو البنيوية أو التفكيكية . ذلك على الرغم من أن الوعى بالعلاقة بين الشفافية والكتابية يمكن أن يؤثر فيما تم إنجازه ، سواء في هذه المدارس أو في مدارس أو حركات أخرى متنوعة ، تنتمى جميعاً إلى العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية . ولا تنجلى عادة معرفة ما بين الشفافية والكتابية من تقابل وتداخل عن تشعب للنظريات لكنها على النقيض من ذلك تشجع على التأمل في جوانب للوضع الإنسانى لا حصر لها » (ص ٤٧ — ٤٨) .

وفي الفصل الأول وتحت عنوان : هل قلت « الادب الشفافى » ؟ يقول « يبدو التفكير في التقاليد الشفافية أو في تراث اداء شفاهى وأنواع وأساليب أدبية ، بوصفها « أدبا شفاهيا » أقرب إلى التفكير في الخيول وكأنها سيارات بلا عجلات . وبطبيعة الحال ، تستطيع أن تحاول فعل هذا : تخيل نفسك تكتب رسالة عن الخيول (لأناس لم يروا في حياتهم حصانا) بحيث تبدأ بمفهوم عن « السيارة » وليس عن الحصان ؛ أى تبدأ بمفهوم مبنى على خبرة القراء المباشرة بالسيارات . سوف يخرجون بالتأكيد بمفهوم غريب عن الحصان . والشئ نفسه ينطبق على أولئك الذين يتعاملون مع مصطلحات « الادب الشفافى » بمعنى « الكتابة الشفافية » . إنك لا تستطيع أن تصف ظاهرة أولية بأن تبدأ بظاهرة ثانوية تالية لها وتقلل من وجوه الاختلاف بينهما ، دون تشويه معيق وخطير . والحقيقة أنك حين تبدأ الوصف عكسيا على هذا النحو — بأن تضع العربية أمام الحصان — فلا يمكن أن تدرك الفروق الحقيقية على الإطلاق . (ص ٦١ — ٦٢) .

وفي الفصل السادس : « الذاكرة الشفافية والخط السردى وخلق الشخصيات » يتوجه أونج صوب القص : « وتعد القصة في كل مكان نوعا أدبيا من أنواع فن القول ، وجد على مدى الزمن ، من الثقافات الشفافية الأولية ، إلى الكتابية العالية وحتى المرحلة الإلكترونية في التعامل مع المعلومات . وقد يمكن القول إن القصة هي أهم أشكال فن القول ، لأن العديد من أشكال الفن الأخرى ، ومنها تلك التي

تتصف بالتجريد الشديد ، تستند إلى فن القصة . فالمعرفة الإنسانية تنبثق عن الزمن . ووراء تجريدات العلم نفسها ، هناك قصة الملاحظات التي صيغت التجريدات على أساسها . والطلاب في معمل العلوم عليهم أن يدونوا التجارب ، أى أن عليهم أن يقصوا ما فعلوا وما حدث عندما فعلوا ما فعلوا ، ومن السرد يكمن صياغة بعض التعميمات أو الاستنتاجات المجردة . كذلك يمكن وراء الأمثال والأقوال الماثورة والتأملات الفلسفية والشعائر الدينية ذاكرة الخبرة الإنسانية الممتدة في الزمن ، والخاضعة للمعالجة الروائية . ويتضمن الشعر الغنائى سلسلة من الأحداث التي يمكن فيها ، أو ينتسب إليها الصوت في القصيدة الغنائية . وصفوة القول أن المعرفة والخطاب ينبثقان عن الخبرة الإنسانية ، وأن السبيل الأولى إلى تنسيق هذه الخبرة لفظيا هو أن نرويها كما حدثت تقريبا أو كما أتت إلى الوجود من مجرى الزمن . وأحد السبل إلى التعامل مع هذا المجرى هو التوصل إلى الخط السردى . (ص ٢٤٨) .

هذا الكتاب يقدم قصة « الفكر والتعبير » في الحضارة الغربية منذ هومروس / أفلاطون إلى اجتهادات وتأملات أونج وجماعته المرجعية ، والتي حددها بدقة شديدة . هذه القصة تستند على حقول معرفية متعددة في سياقى التقابل بين الشفافية والكتابية تارة ، والتحول من الشفافية إلى الكتابية تارة أخرى . وفي سردها لهذه الأحوال تتعرض للمشكلة الهومرية ، وموقف أفلاطون من الشعراء ، والأبجدية اليونانية ، وديناميات الشفافية ، وديناميات النصية ، وما الادب ، ما طبيعة فنون القول ، تأثيرات الطباعة على الكتابة والثقافة ، أطروحات جديدة في النظرية النقدية المعاصرة . والكتاب بهذا الاختيار يطرح أكثر من مسألة للتأمل والمناقشة :

أولاً : في عصر وسائل الإتصال الإلكترونية (الإذاعة والتلفاز والاقمار الصناعية) والطباعة كيف يتم التواصل في اللحظة الراهنة ؟ كيف ينشأ الإحساس الجماعى — والذي هو ضرورة — والحضارة الغربية قائمة على تنوع هائل للثقافات . من هنا جاء التقابل بين وسائل الإتصال والطباعة وهو الذى جعل أونج يذهب إلى أن هذا التقابل « هو الذى جعلنا نشعر بالتقابل الاقدم بين الكتابة والشفافية . وما العصر الإلكتروني إلا عصر « شفافية ثانوية » تعتمد في

يصبح تحولاً من الشفاهية إلى الكتابية وللأسف لم يظهر قط عبر صفحات الكتاب كيف تم هذا التحول . إلا أن أصداء التكنولوجيا والسيكولوجيا ظهرت كخلفية للقصة .

ثالثاً : القلق النظرى والمنهجى ، ويبدأ من مقدمة الكتاب ، حيث يرفض أونج « التأويل » وأيضا يرفض أن تكون الشفاهية والكتابية مدرسة تضاهى مدارس النقد الأدبى المختلفة . بل يعد التقابل بينهما عملاً لم يفرغ منه بعد . داعياً فى أطروحاته إلى تحرير العقول المشدودة إلى النص منذ مدرسة النقد الجديد لفحص التقاليد والمراجعة عبر الخبرة الإنسانية . رافضاً أيضاً تعبير « الأدب الشفاهى » ، لأن سؤال « ما الأدب » ارتبط فى تقديره ووفق هوكس بالتحول من الشفاهية إلى الكتابية .

رابعاً : إن نظرة علماء « الغرب » منذ وقت طويل إلى المجتمعات والثقافات الأخرى غير محايدة ومازالت مصطلحات : وحشى ، وبدائى ، ومنحط ، وتقليدى ، وأمى ماثلة فى أعمال علمية ذات شأن ، ذلك باسم الحضارة والتبشير بالرفيع والسامى . ولم تنج نظرة أونج من ذلك ، كل ما فى الأمر أنه يقترح استخدام مصطلح أقل إثارة للضغن والخصام وأكثر إيجابية ، أعنى مصطلح شفاهى — والكلام هنا لاونج — وفى هذه الحالة سوف تتغير جملة ليفى استراوس التى يشيع اقتباسها (١٩٦٦ ، ص ٢٤٥) ، أقصد قوله : « العقل الوحشى يميل إلى النظرة الكلية » إلى « العقل الشفاهى يميل إلى النظرة الكلية » ، وكان تجربة الخمسة قرون الأخيرة منذ فتح أمريكا ليست ذات بال . وأخيراً فإن الجهد الذى بذله الدكتور حسن البنا فى ترجمة هذا الكتاب ، وتعليقاته على القضايا التى أثارها المؤلف تجعل هذا الكتاب ذا قيمة هامة لكل المشتغلين بالإبداع الأدبى ، الخاص منه والشعبى .

وجودها على الكتابة والطباعة » . وإذا كان الوضع هكذا فإن أفلاطون مدعو بالطريقة التى حددها هافلوك فى كتابه « مقدمة إلى أفلاطون » إلى أن يكون فى تقابل واضح مع هومودس (الشفاهى) . وعلى أونج أن يقول « ينزعج كثيرون ويدهش معظم الناس ، حين يعلمون أن الاعتراضات المثارة اليوم ضد الحواسيب هى فى جوهرها الاعتراضات نفسها التى أثارها من قبل أفلاطون فى فيدروس (٢٧٤ — ٢٧٧) وفى الرسالة السابعة ضد الكتابة » . واعتباره أول علامة فى التاريخ الإنسانى على لحظة الصدام بين الكتابية الأبجدية والشفاهية ، ويمتد هذا السؤال إلى الفصل السابع والأخير « النظرية النقدية المعاصرة فى ضوء التحول الشفاهى — الكتابى » وتحت عنوان « وسائل الإعلام » فى مقابل التواصل الإنسانى يرفض أونج مصطلح وسيلة ويرى أن نموذج « الوسيلة » يتطلب تغذية مرتبة متوقعة لكى يحدث فى المقام الأول . وفى نموذج الوسيلة تتحرك الرسالة من موقع المرسل إلى موقف المرسل إليه . أما فى التواصل الإنسانى الحقيقى ، فليس على المرسل أن يكون فى موقعه فحسب ، بل كذلك فى موقع المرسل إليه قبل أن يتمكن من إرسال أى شيء » .

ثانياً : أن مصطلح الثقافة الشفاهية الثانوية أثار مسألة التنوع الثقافى والاختلافات فى الفكر والتعبير بين الثقافات وهو ما تم مناقشته عبر ثلاثة فصول من الكتاب (الثالث ، الرابع ، الخامس) . هذه المناقشة اعتمدت على تقابل بين النظام الصوتى والكلمة المكتوبة وأثرهما فى عمليات التفكير والتعبير فجاءت الثقافات الشفاهية الأولية (ثقافات بلا معرفة بالكتابة على الإطلاق) ، والثقافات كتابية / شفاهية ، والثقافات كتابية ، والثقافات الشفاهية الثانوية متجاوزة وهذا فى تقديرى ما جعل التقابل بين الشفاهية والكتابية ،

